

سِمْيَاءُ بَرَاعِ الْمَسْرُحِ

دراسات سيميائية

ترجمة وتقديم:
أدمير كوريت

دراسات نقدية عالمية

(٣١)

عدد من المؤلفين

سيمياء براغ للمسرح

دراسات سيميائية

ترجمة وتقديم
أدمير كوريت



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٧

سيمياء براغ للمرح : دراسات سيميائية / عدد من المؤلفين ؛
ترجمة وتقديم أمير كوريه . - دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٧ . -
١٨٤ ص ؛ ٢٤ سم . - (دراسات نقدية عالمية ؛ ٢١) .

١ - ٧٩٢٠٠١ ك د ر س ٢ - العنوان ٣ - كورية
٤ - السلسلة

مكتبة الأسد

الإبداع القانوني : ج - ١٩٩٧/٧/١١٠٦

دراسات نقدية عالمية

« ٣١ »

سيمياء براغ للمسرح

د. آدمير كوريه

قبل أن نستعرض خصائص سيمياء براغ للمسرح والاسس النظرية التي قامت عليها ، لا بد أن نلقي بعض الضوء على طبيعة السيمياء الحديثة ، التي استكملت تطورها منذ بداية القرن العشرين في مجال الالسنية البنيوية عند سوسور (١٨٥٧ - ١٩١٣) ، وفي ميدان المنطق والفلسفة عند بيرس (١٨٥٧ - ١٩١٤) . السيمياء ، كعلم ، تعنى بدراسة الظواهر الاشارية ، من حيث طبيعتها ، وخواصها ، وانساقها ، وأشكالها . ومنذ الخمسينات صار المنهج السيميائي سائدا في ميادين علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، والميثولوجيا ، والفن ، والأدب ، والمسرح ، الأمر الذي أدى إلى 'نشر مزيغ غير متجانس من المصطلحات المتسمة بالفموض والتجريد . وانفتاح النقد الأدبي والمسرحي والذي ظلّ لقرون عديدة أسير مصطلحات خاصة به ، على الالسنية والسيمياء القح لفته بمصطلحات تستدعي أحيانا استخدام معالجم اختصاصية مختلفة لفك رموزها . وهذا اثار بعض النقمة على سيميائي النقد الأدبي والمسرحي ، لا سيما في الولايات المتحدة . لذلك تستهدف هذه المقدمة ، قدر الامكان ، استجلاء الفموض الذي تعرضت له المفاهيم العامة للسيمياء ، تمهيدا لدراسة سيمياء براغ للمسرح .

عرّف سوسور السيمياء (أو السيميولوجيا) « بأنها علم يدرس حياة الاشارات ضمن المجتمع ... وستظهر السيميولوجيا ما ينشئ

الاشارات ، وما القوانين المتحكم بها ... والالسانية هي فقط جزء من العلم العام للسيمولوجيا . والقوانين المكتشفة من قبل السيمولوجيا سيتم تطبيقها على الالسانية « . فمهمة السيمياء ، عند سوسور ، هي الكشف عن العوامل أو الشروط المؤدية الى نشوء الاشارات وتحديد القوانين التي تخضع لها ، أو تحديد عملية التسميؤ . وكما يبدو أن سوسور كان يطمح أن تكون السيمياء علما يتخطى الالسانية الى ميادين مختلفة ، لأن كل أشكال التواصل البشري تستخدم لغة ما . واللغة ، كنسق اشاري ، ليست فقط الألف باء ، بل قد تكون الثياب التي نلبسها ، لأنها تنقل الى الآخر (المتلقي) انطبعا عن لبسها ، سواء من ناحية عمره ، مرتبته الاجتماعية ، أو ذوقه . وقد تكون اللغة منزلا يعطي المشاهد فكرة عن «اللوب وعصر العمارة ، والطبقة الاجتماعية للناس المقيمين فيه . وقد تكون اللغة اشارات المرور التي تعين سائقي العربات والمشاة على التنقل وتجنب المخاطر . وقد تكون اللغة تلك الغيوم السوداء التي تذرنا بقدوم العاصفة ، فكل الظواهر الطبيعية والثقافية لها عناصر اشارية مفصلة وانتظمت كاللغة ، وفق قوانين (انساق) محددة . واستجابتنا لمعاني الاشارات يدل على اختبارنا للكيفية التي تعمل بها تلك القوانين .

ينظر سوسور الى « الاشارة » اللغوية كعلاقة ثنائية بين دال ، وهو مجرد صورة صوتية ؛ ومدلول ، أي فكرة أو مفهوم ذهني . مثلا ، كلمة «شمس» هي اشارة ، والحروف (ش ، م ، س) هي « الدال » ، وما تثيره في ذهن المتلقي هو « المدلول » أو فكرة الشمس ، وليس الشمس الفعلية . وهذا يعني أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تشير الى الواقع الفعلي الطبيعي ، بل تكتفي بصورة ذهنية عنه . أي « أن الاشارة اللغوية » كما يقول سوسور ، لا تربط شيئا باسم ما ، بل مفهوم بصورة سماعية ، والاخيرة ليست صوتا ماديا ، أي شيء محض فيزيائي ، بل هي اثر سيكولوجي للصوت ، الانطباع الذي يتركه على أحاسيسنا . ويؤكد سوسور أن « العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية » ، أي مصطنعة

وليس لها مبررات منطقية أو دوافع طبيعية . مثلا ، ليس في الحروف المكونة لكلمة « شمس » أي مبررات طبيعية أو حوافز أو أوجه شبه لتدل على كوكب الشمس . فالشمس كمفهوم أو « مدلول » هو واحد في كل العالم ، ولكن « الدال » الملائم له ليس واحد . لو كانت العلاقة بين الدال والمدلول طبيعية أو منطقية ولها حوافزها لكان هناك « دال » واحد ملازم لمدلول الشمس في كل الكون . فالعلاقة بين الدال والمدلول تخضع لاحكام اللغة ذاتها وليس لاحكام الطبيعة أو المنطق .

أما بيرس فاستخدم لفظة « الرمز » (Symbol) بمعنى الإشارة . والرمز ، عند بيرس ، هو ثلاثي ، أي يتضمن علاقة بين « إشارة » و « موضوع » و « معنى » . بمعنى آخر ، الإشارة هي أي شيء ، من شأنه أن يرمز إلى شيء آخر (موضوع) ، يشير في ذهن الملقي إشارة ، هي بمثابة معنى للإشارة الأولى . والمعنى هنا هو بمثابة المدلول (عند سوسور) أو المفهوم الناتج عن العلاقة بين الإشارة والموضوع . وتكمن أهمية بيرس في تصنيفه للإشارات وتحديد علاقاتها . فهو قد وجد أن الظواهر ، سواء كانت طبيعية أو لغوية تتجلى عبر ثلاث اشارات : المؤشر (index) كإشارة يرتبط بموضوعه (بشيء) بواسطة علاقة حسية قد تكون سببية أو تقاربية . مثلا ، الرعد والبرق يدلان على قسمة عاصفة ، والدخان يشير إلى وجود نار . والايقونة (icon) هي إشارة تقيم علاقتها بموضوعها من خلال الشبه الموجود بينهما . مثلا ، الصورة الفوتوغرافية هي مثال عن الاشارات الايقونية لأن هناك شبه بين ما تمثله والموضوع (الشخص) . فالمؤشر والايقونة هما اشارات لها دوافعها ومبرراتها ، أي نستطيع أن نعلل الرابطة بين الدال والمدلول منطقيا أو عقليا . أما الرمز فهو بمثابة الإشارة اللغوية (عند سوسور) التي تكون علاقتها بالموضوع اعتباطية لا مبرر لها ، أي هي علاقة تقليدية . وتصنيفات بيرس للإشارات (تتجاوز الستين) قد تجلت أهميتها في الدراسات المسرحية التي وضعها سيميائيون أمثال بافيس ، دينو ، هيليو ، فيشر - ليخت ، جوهانسن وغيرهم .

انطلق سوسور من مبدأ أن اللغة هي « شكل » أو « بنية » لأن الوحدات الصوتية هي محض علائقية أو بنيوية ، تكتسب قيمتها (معناها) من خلال علاقتها واختلافها مع وحدات أخرى خاضعة لنسق اللغة ، وليس لنظام العقل . بمعنى آخر ، المعنى لا يصدر عن العقل ، وليس العقل هو الذي يخلق المعنى على الإشارة ، إنما المعنى متأصل في العلاقات التي يفرضها النسق اللغوي . فالوحدة الصوتية (الفونمية) بذاتها ليس لها معنى خاص بها ، ولكن علاقتها بوحدة أخرى تختلف عنها ، يحددها بالنسق اللغوي ، هي التي تولد المعنى . مثلاً ، الاختلاف بين الحرف الاستهلاكي لكلمة « غول » و « فول » هو الذي جعل اللفظة الأولى مختلفة في معناها عن الثانية . أما حرف « غ » أو « ف » لامتني لهما بذاتهما ، إنما ارتباطهما أو (تفصلهما) بهاتين اللفظتين واختلافهما الصوتي غير في معنى اللفظتين . فمعنى كل لفظة يكمن في « الاختلاف » القائم بين بنيتها الصوتية (الفونيمات) والبنية الصوتية لللفظة الأخرى . لذلك يؤكد سوسور أنه « لا يوجد شيء في اللغة إلا اختلافات » . فالوحدة الصوتية لها وظيفة في النسق اللغوي أو الإشاري ، أي الاختلاف الصوتي الذي تحدثه في لفظة ما يساعدها على تمييز تلك اللفظة عن معنى أخرى . فالاختلاف أو التضاد ، بالنسبة لسوسور ، يفصل الألفاظ ويميزها معنوياً عن بعضها البعض .

ويجد سوسور أن العلاقات التي تقيمها الإشارات اللغوية تدور حول محورين : الواحد تركيب (أفقي) ، والآخر استبدالي (عامودي) ومعنى أي لفظة (إشارة) ، في أي جملة أو خطاب ، يتوقف على العلاقة التركيبية والاستبدالية . والعلاقة التركيبية (syntagmatic) هي علاقة تماثلية ، تترابط أو تتمفصل فيها الألفاظ أفقياً كسلسلة . وفي العلاقة التركيبية (الأفقية) ، يقول سوسور ، « نكتسب اللفظة قيمتها ، فقط لأنها تقف في تضاد مع كل شيء يسبقها أو يليها ، أو تعارض كليهما » . والمعنى ، في العلاقة التركيبية ، يتجلى زمنياً حسب تعاقب الألفاظ وموقعها في الجملة وعلاقتها ببعضها البعض كما حتمتها قواعد

اللغة . ولكن اللفظة ، كما يؤكد سوسور ، ليست محصورة في علاقتها
الافقية المتجلية في الجملة ، بل لها أيضا علاقة استبدالية
(paradigmatic) عامودية مرتبطة بذاكرة المتكلم . وهذا يعني
عند تركيب الجملة أفقيا يتم « اختيار » اللفظ معينة على حساب
اللفظ أخرى ، كان محتملا استبدالها بتلك التي استخدمت فعليا .
وهذه الالفاظ التي كان محتملا أن تكون البديل ، والتي قد تكون على
شكل مترادفات أو متناقضات ... الخ ، ترتبط غيايبا ، بالالفاظ
الفعلية للجملة ، من خلال تداعي الافكار . أي أن الالفاظ الحاضرة في
الجملة تعرض الذاكرة على استدكار اللفظ أخرى غائبة عن الجملة ،
ولكنها مخزنة في الذاكرة عاموديا ، أي بطريقة غير محددة . مثلا ، عند
صيغتنا لهذه الجملة : « الحكمة ضرورية للإنسان » ، نجد أن لفظة
« الحكمة » يمكن ذهنيا استبدالها بلفظة « المعرفة » أو « الدراية » ،
لأنها قابلة للتبادل معنويا ، ولفظة « للإنسان » يحتمل استبدالها بلفظة
« للنساء » من الناحية الاستبدالية ، « ولكن ليس معنويا » لأنها تختلف
عن لفظة « الإنسان » ، ونستطيع أيضا استبدال لفظة « الحكمة » بلفظة
« الجهالة » ، الخ . فاللفظ مثل « المعرفة » ، « الدراية » ، « الجهالة » ،
« للنساء » ، التي هي غائبة عن الجملة المكتوبة ، لا تشكل بنية تركيبية
تعاكسية (افقية) ، بل تشير الى مخزون المفردات المتوفرة في الذاكرة ،
والتي يحتمل استبدالها بالالفاظ المستخدمة في الجملة . فالمحور
الاستبدالي يكشف عن أفق آخر للالفاظ يتعدى تخوم الفاظ الجملة
الفعلية ، ولكنه يعمق فهمنا لمعاني الأخيرة بالاستحضار الذهني لما يرادفها
أو يناقضها . لذلك يقول تيرنس هوكس « أن غياب اللفظ معينة يخلق
نسبيا » ، وبالتأكيد يغربل وينقي معاني تلك الالفاظ الحاضرة » .
بمعنى آخر ، أن المعنى الكلي للالفاظ لا يمكن حصره في سياق الجملة ،
لذلك يؤكد سوسور أن « قيمة أي لفظة تحتمل بيئتها » ، ومن المستحيل
حتى اثبات قيمة اللفظة التي ترمز الى « الشمس » دون التفكير أولا
بمحيطها : في بعض اللغات يستحيل أن تقول « اجلس في الشمس » .
فالمعنى عند سوسور يتذبذب بين المحور التركيبي (الافقي) القائم على

تركيب أو تنضيد الالفاظ افقيا في جملة وفق قواعد اللغة ، والمحور الاستبدالي (العامودي) القائم على مبدأ « الاستبدال » أو « التعويض » ، لأن المتكلم أو الكاتب يتمتع بحرية اختيار ما يريد من الالفاظ المختزنة في ذاكرته .

هذا التصور الالسنى البنوي لعلاقات الوحدات اللغوية المتحطة في تركيب اللفظة والجملة أو الخطاب له نظيره في المسرح ، لأن العرض المسرحي ، كاللغة ، هو « شكل » أو بنية علائقية لها نسق خاص بها . وعلى ضوء التحليل الالسنى نستطيع أن نعتبر أصغر وحدة ، أو موضوع مادي ، سواء كانت كانت بصرية أو سمعية ، بمثابة اشارة ، تدخل في علاقة تركيبية مع اشارات أخرى ، تخضع (كاللغة) لقواعد خاصة بالمسرح ، وتعمل كالجملة اللغوية . أي تتمفصل العناصر المسرحية وتتوالى زمنياً وفضائياً ، مكونة فعلاً أو حدثاً يولد معنى أو انطباعاً لدى المتفرج عند اكتماله ، كالجملة اللفظية . والعناصر المسرحية ، كالوحدات اللغوية ، لكي تكتسب معنى معيناً لا بد أن تدخل في علاقة تضاد مع ما يسبقها ويليهها . مثلاً ، إذا ظهر مهرج على الخشبة وعلى رأسه قبعة ، نعلم جيداً من سياق الحدث أن القبعة هي غطاء للرأس . ولكن إذا رفع المهرج قبعته عن رأسه عند لقائه بسيدة ، فذلك يدل على احترامه لها ، وإذا انتهى المهرج من قيامه ببعض الالعب البهلوانية ، وأمسك بقبعته ، بعد أن قلبها رأساً على عقب ، ودار بها بين المتفرجين ، عندها تصبح القبعة ذاتها أداة لجميع النقود . فالقبعة كالوحدة اللغوية يتوقف معناها على تمفصلها مع عناصر أخرى . عند تمفصلها مع رأس المهرج كانت اشارة لغطاء الرأس ، ثم استحالت الى اشارة الى « الاحترام » في لقاء السيدة ، وصارة اشارة لجميع النقود حين دار بها على المتفرجين . في العلاقة الاولى حافظت القبعة على وظيفتها التفعمية التقليدية ، ولكن اكتسبت معنيين مجازيين مختلفين عندما تغير سياقها ، الامر الذي أدى الى تغير في وظيفتها ، وبالتالي في معناها . فالعنى ، أو البعد اشاري ، ثم يعد متاصلاً في القبعة بذاتها، كما أنه ليس متجذراً في الفونيمة اللغوية ،

بل نشأ عن علاقتها التفاعلية الجديدة التي أقامتها مع عناصر فيزيائية للجسم الممثل ، وحركاته ، وعلاقته بأفراد آخرين افترضها سياق خاص . ونستطيع سيميائياً أن نخلص إلى أن القبعة في الحائتين المجازيتين ، لم تستحل إلى إشارة فحسب ، بل استحالت إلى إشارة لاشارة ، لأنها فقدت قيمتها النفعية المتعارف عليها اجتماعياً ، وصارت ترمز إلى الاحترام وجمع النقود للذين هما إشارة وليس شيئاً . فالعناصر ، في المسرح ، حتى لو كانت بالأصل نفعية ، أو يقونية لها صفات مشتركة مع الواقع ، عند دخولها في علاقة جديدة مع عناصر مختلفة عنها أو متضادة معها ، تفقد معناها التقليدي المتداول ، وتكتسب أبعاد الكتابة والمجاز التي يتميز بها النص الفني . لذلك تؤكد أن أوبر سفلد « أن تحليل الموضوع (الشيء) الموجود على الخشبة لا يختلف جوهرياً عن تحليل الموضوع في النص » ، لأن العناصر البصرية والسمعية للمسرح تشكل ، هي الأخرى ، بنية مجازية سيميائية لها كل مواصفات النص ، وبإمكاننا أن نخضعها لمنهجية التحليل السيميائي . ولكن الدقة العلمية التي تتحلى بها السنية تحليل النص اللغوي الآن ، لم تتحقق كلياً عند إخضاع العرض المسرحي للتحليل السيميائي ، لأن نص العرض دائم التحول ، وليس ثابتاً كالفيلم أو النص المكتوب ، وهذه المحاولات لا زالت في بدايتها . كما أن المواد المختلفة الداخلة في العرض ليست متجانسة كلفة النص المكتوب ، لذلك تعدد هذه المواد (تمثيل وموسيقى ، ديكور ، عمارة ، نص لغوي) واختلاف أنساقها وسياقاتها يزيد في تمقيد بنية العرض ، غير أن المحاولات التي قام بها بافيس ، دينو ، دي ماريني ، أوبر سفلد ، وغيرهم قد ذلت معظم هذه الصعوبات التي تواجه التحليل السيميائي للعرض ، باستخدامها لتقنية التصوير السينمائي .

العلاقة بين الألسنية البنيوية والسيميائية ، كما نوهنا سابقاً ، هي وثيقة للغاية ، لا سيما عند سوسور الذي اعتبر الألسنية فرعاً للسيميائية . وهذه العلاقة تتجلى بوضوح أكثر ، سواء من حيث المنهجية أو الغرض

الذي تطمح كل منهما الى تحقيقه ، حين ننظر الى السيمياء كعلم يعنى بدراسة جميع الظواهر الاجتماعية والثقافية ، بما في ذلك اللغة ، على انها آليات (أنشطة) تواصلية ، تعمل وفق أنساق اشارية (ضمنية) خاصة بها . بمعنى آخر ، تختلف الظواهر من حيث مادتها ونسقتها ، أي مادة اللغة هي بنية صوتية ، ومادة لغة المرور هي بصرية ، ومادة لغة المسرح هي بصرية وسمعية ، ولكن القاسم المشترك بينها هو مبدأ « الشكل » أو « البنية » لأن عناصر أي لغة تعمل دائماً كبنية علائقية ، وتكتسب العناصر معانيها ، أو قيمتها الاشارية، حسب موقعها (سياقها) في البنية ، واختلافها مع عناصر أخرى حددها نسق (قانون) معين .

وبما أن المسرح هو ظاهرة ثقافية ، فهو آلية تواصلية أيضاً ، لأن بنيته الاشارية تشترط وجود الممثل (المرسل) والمتفرج (المرسل اليه) . غير أن المسرح ، كبنية فنية خاضعة لنسق سيميائي ، ليست اعتباطية ، لأن التلازم بين دلالاته ومداليله له حوافره ومبرراته التي تقع ضمن سياق العمل المسرحي ، وقد تكون لهذا التلازم مبررات تاريخية وسياسية وثقافية ، غير مباشرة ، تتعدى قصيدة المؤلف والمخرج . كما يتميز المسرح ، عن باقي الفنون ، في أن المواد الداخلة في تكوينه تنتمي الى : أنظمة (سيميائية عديدة ، الأمر الذي جعله محط أنظار السينمائيين . والمنهج السيميائي ، كالمناهج اللسانية ، معني ، بالدرجة الاولى ، بتفكيك الظاهرة المسرحية الى أصغر وحدات اشارية ممكنة ، لفحص بنيتها وتصنيف طبيعتها عناصرها سمعياً وبصرياً ، وتحديد علاقاتها المتبادلة ضمن سياقاتها ، ومعرفة الانساق الخاضعة لها والمتحكممة بصياغة معانيها . كما يعمل السيميائي على تبيان العلاقة التبادلية بين الوحدات الاشارية الاساسية والثانوية لتحديد متجهاتها ومدى اسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل المسرحي . فالمنهج السيميائي اقرب الى البوطيقا البنوية (Poetics) منه الى المنهج التأويلي أو التفسيري الذي يختزل غاية النص بالمؤلف ، لأنه يحصر نفسه بوصف المواد الداخلة في البنية المسرحية وتحديد علاقاتها ووظائفها ، للوقوف

على القوانين الضمنية التي تخضع لها ظاهرة التسميؤ عامة . هدفه المنهجية قد تبلورت نظريا وعمليا في دراسات سيميائي براغ ، نتيجة تأثيرهم بالالسنية البنيوية كما تبلورت في أعمال سوسور وتلاميذه .

ان أي محاولة جادة للتأريخ لسمياء المسرح والقيام بتقييم موضوعي لنتاجات السيميائيين المعاصرين لمعرفة مدى تأثيرهم بالمقولات النظرية لسيميائي براغ ، لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار الدراسات السيميائية الهامة التي وضعها كل من هونزل، بوغاتيرف ، بروساك ، ميوكاروفسكي فيلتروسكي ، وغيرهم . كما ينبغي دراسة الدور الريادي الذي لعبه أوتكار زيش وتأثيره المباشر في سمياء براغ للمسرح ، وان كان منهجه ظاهراتيا أكثر منه سميائيا . وفي تقييمنا لسمياء مدرسة براغ (١٩٢٦ - ١٩٤٨) سنعمل على تبين القواعد النظرية التي اعتمدها ، لا سيما ما يتعلق بالسنية براغ البنيوية ، وكيفية استخدامها للمنهج السيميائي في فهم الظاهرة المسرحية .

نشرت حلقة براغ في أعقاب اجتماعها المنعقد في عام ١٩٢٩ بياناً أكدت على « أن اللغة ، كأي نشاط آخر ، تتجه نحو غاية . وسواء كنا نحلل اللغة كتعبير أو كتواصل ، فغاية المتكلم هي التحليل الأكثر وضوحاً وطبيعية . لذلك ، في التحليل اللغوي ينبغي تبني وجهة نظر وظائفية . ومن وجهة نظر وظائفية ، اللغة هي نسق (نظام) ذو وسائل تعبير غائية التوجه » . يستشف من هذا البيان أن بنيوية براغ تبنت مفهوم سوسور للنسق (Langue) ، ولكن بذات الوقت اشترطت به أن يكون غائياً . وهذا التلازم بين النسق والوظيفة الغائية ، كما تقول فرنسوا غاديه ، مدين لمفهوم « الطبيعة الغائية للوعي » عند هوسرل ، أكثر مما هو مدين لسوسور . واللغة ، كنسق تواصل ، ليست خاضعة لهيمنة الطبيعة فقط ، بل تخضع أيضاً لعوامل ثقافية وذاتية تتيح للإنسان فرصة تفجير طاقاته الخلاقة . لذلك ، وظائف اللغة المختلفة تتحدد أشكالها وفق الغايات المرمي تحقيقها . أي أن البنية الصوتية ، والقواعدية ، والفردانية اللغة تتغير حسب هذه الوظائف والصيغ . وكانت حركة براغ قد تبنت

التصنيف الوظيفي الذي وضعه كارل بوهلر ، والذي أشار إلى ثلاث وظائف كامنّة في فعل التواصل اللغوي: الوظيفة التعبيرية توجه التواصل نحو المتكلم الذي يعبر عن شعوره أو مزاجه ، الوظيفة المناشدة توجه التواصل نحو المخاطب أو المتلقي للتأثير فيه ؛ والوظيفة التمثيلية تقوم بتمثيل العالم الفعلي وتنقل معلومات عنه . ثم أضيفت الوظيفة الجمالية وهي موجهة نحو فنية أو جمالية الرسالة بذاتها ولذاتها . ثم أضاف ياكبسون وغيره وظائف أخرى. ويجدر بالذكر أنه قد يكون للكلام (النص) أكثر من وظيفة ، ولكن كل وظيفة تخضع لنسق خاص بها ، وتطبع الكلام أو النص بطابعهما . وصار الآن المنهج الوظيفي سائداً في ميدان الدراسات البراغماتية للخطاب وكذلك في مجال نظرية فعل الكلام . وعند استخدام هذا المنهج في دراسة النص أو العرض المسرحي ، سيتم تقسيم النص أو العرض إلى وحدات حسب وظيفتها التواصلية ، وذلك بقصد تصنيف غالبية الوظيفة ، التي قد تكون وصفية ، أمرية ، اقتناعية، تمثيلية ، تدمرية ، معلوماتية ، الخ ، ضمن سياقاتها . وعلى ضوء التصنيف الوظيفي يمكن التوصل إلى معرفة نوعية الوظائف المهيمنة على النص أو العرض، دون البحث عن هوية المؤلف، أهدافه، أو أيديولوجيته .

ألفت رواد براغ النظر إلى خصائص اللغة سواء كانت قياسية أو شعرية (فنية) . ووجدوا أن اللغة القياسية (العملية) تتميز بخاصيتها الآلية التي تجعلها محض معلوماتية ، أي أنها تلفت نظر المتلقي عفويًا إلى المواضيع (الأشياء) في الواقع . بمعنى آخر . ان « طبيعتها الآلية » جعلتها مألوفة لدرجة أن المتلقي لا يجد في بنيتها ما يستمرعي اهتمامه ، لذلك ينتقل لا شعورياً من البنية إلى ما تنقله من معلومات . أما اللغة الشعرية (لغة الفنون عامة) ، وإن كانت مناقضة في بنيتها للغة القياسية، فتخضع لدراساتها لوظيفتها الفنية . وتتميز الوظيفة الفنية بتغريب اللغة عن دورها المعلوماتي المتعارف عليه اجتماعياً . والتغريب هو « تصدير » (foregrounding) واع وخلاق للغة ومعانيها . والتصدير يعني استثمار اللغة جمالياً لأحداث مؤثرات خاصة تنصدر وعي المتلقي .

والبنية « المتصدرة » - كما يقول جيفري ليح - تتسم عادة بالانحراف والتكرار . والانحراف هو خروج على الاعراف القواعدية والتركيبية والمعنوية للغة القياسية ، لابداع صور مجازية ورمزية تفاجيء المتلقي وتستحوذ على انتباهه . أما التكرار فهو أيضاً تحد للغة القياسية لانه يتطلب الافراط في استخدام بعض الاصوات والمفردات والعبارات ضمن قياسات معينة غير متوفرة في اللغة العملية . فالمتلقي عند مواجهته للغة الفنية لا ينتقل بعفوية الى الواقع الخارجي مزودا بالمعلومات المنتظرة كما تفعل اللغة القياسية ، بل يواجه بنية تجتمع فيها عناصر متضاربة ، خاضعة لعلاقات وسياقات غير متوقعة اجتماعياً . لذلك ، فالبعد عن المألوف ولاتوقعية أو الآلية التي تتميز بها هذه اللغة هي التي تبرر « تصدريها » وتشد انظار المتلقي الى ذاتها كبنية اشارية . غير ان غرابة موادها وصيغتها وسياقها وجمالياتها لم تكن تعني شيئاً ، لولا وجود اللغة القياسية كخليفة لها .

ولم يحصر رواد براغ خاصية « التصدير » باللغة وحدها ، بل وجدوها ملازمة لجميع الفنون ، لان لكل فن مادته ونسقه . فحين ننظر الى لوحة فنية ، وان كانت تمثل مشهداً له وجود في الواقع الحي ، نجد عناصر ذلك المشهد قد دخلت في سياقات جديدة ، أو تكررت بطريقة غير متوقعة ، أو انحرفت من حيث الحجم ، واللون ، والشكل عن تكوينها الموجود في الواقع . فاللوحة هنا ليست نسخة فوتغرافية للموضوع كما هو في الواقع ، والذي قيمته عملية ، ووظيفته تواصلية ، وغايته خارجية ، بل (اللوحة) هي اشارة فنية ، ووظيفتها محض جمالية ، وغايتها كامنة في ذاتها ، في تكوينها . وعند استجابتنا للوحة ، نجد فيها عناصر اشارية تتخطى في دلالاتها المشهد (كما هو في الواقع) الى ظواهر كلية ، كروح العصر والثقافة والتاريخ فمهمة التصدير لا تنحصر في تجريد المواضيع الفعلية من آلياتها المعهودة واحادية وظيفتها العملية الرتيبة ، بل تدخلها في علائق نبوية جديدة ، تتوالد من خلال تفاعلات عناصرها تكوينات اشارية جديدة تأسر المتلقي ضمن اطارها الذي يمد به دلالات لا تحصى .

أما مفهوم « البنية » الذي شغل العبد من مفكري براغ فكان بمثابة رؤية جديدة للوجود ومنهجاً في تحليل الظواهر اللغوية والفنية . وأولى ميوكاروفسكي اهتماماً خاصاً بتحديد وتعريف هذا المفهوم . وفي شرحه للبنائية ، عرف « البنية » بأنها جملة عناصر لها توازن داخلي يضرب ويستعيد توازنه باستمرار ، وتبدو وحدتها وكأنها جملة من التناقضات الديالكتيكية . والذي يدوم ليس الا هوية بنية في مجرى الزمن ، بينما التكوين الداخلي - العلاقات المتبادلة لعناصرها - تتبدل باستمرار . وفي علاقاتها المتبادلة ، تحاول عناصر افرادية دائما أن تسيطر على بعضها . كل عنصر يسعى الى توكيد ذاته ضد الآخرين . بمعنى آخر ، ان التراتب الهرمي - الرضوخ والتفوق المتبادلان للعناصر (الذي هو فقط تعبير عن الوحدة الداخلية للعمل الفني) - هو في حالة دائمة للتجمع من جديد . وثناء هذه العملية ، تلك العناصر التي تحتل الصدارة مؤقتاً لها أهمية حاسمة في تقرير المعنى العام للبنية الفنية . ويقترح ميوكاروفسكي بأنه « لكي يتم فهم أي عمل فني كبنية ، ينبغي ان يدرك - لأنه هكذا قد أبدع - حيال خلفية أعراف فنية معينة تم تزويدها من قبل التقليد الفني الكامن في وعي كل من الفنان والملقي » فالبنية كشبكة من العلاقات الديناميكية قد حوّلت انظار الباحثين ، عن دراسة المسرح كمجموعة مستقلة من الفنون ، الى البنية التي هي « كل » ديناميكي واكبر من الاجزاء الداخلة فيه . والاهم من ذلك ، كما يقول ميوكاروفسكي ، « ان الاجزاء عند دخولها في البنية ، تكتسب شخصية خاصة » . وتكمن أهمية البنية ، بالنسبة لدراسة المسرح ، في انها تلفت انظارنا الى ان مختلف الفنون الداخلة في تركيبه لم تعد تتمتع باستقلاليتها ، ولم تعد تقوم وظائفها الملائمة لفنونها ، لانها بدخولها في بنية المسرح وخضوعها للنسق قد اتحدت ببعضها البعض وتحولت الى مادة متجانسة لها هوية ووظيفة مسرحية .

بالاضافة الى مفهوم البنية ، أولى مفكروا براغ اهتماماً كبيراً بمسألة الكلام (parole) و النسق (langue) والعلاقة بينهما ، سواء في

مجال اللغة أو الفن ، أما « النسق » فهو كل ما تمثله الافراد من قوانين أو انساق تجريبية للغة (قواعد ونحو) ، والكلام هو ما يقوم به الفرد من تطبيق فعلي للنسق الجريدي ، فالكلام (أو الخطاب) ، سواء كان مكتوباً أو شفهيّاً ، لا بد أن ينطوي على نسق لكي يكون صاحبه مفهوماً من قبل الآخرين . وإذا أردنا أن نستخدم هذين المصطلحين في مجال الفن ، فعندها يصبح العمل الفني الصادر عن الفنان هو الجانب التنفيذي الموازي للكلام ، والتقاليد الفنية التي اعتمد عليها هي النسق المشترك بينه وبين المتلقي لعمله . وفي تطبيق بوغاتيريف لهذين المصطلحين على المسرح يقول : « لا بد أن يكون المشاهد مهيمناً لتلقي الأداء الفرادي للممثل ، أو لأي فنان ، وذلك عن طريق اتقانه ذلك الفن كحسيار اجتماعي هذه هي نقطة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن لا . لذلك ، يرى اتباع حلقة براغ أن أي دراسة موضوعية للعمل الفني تقتضي البحث عن النسق أو الانساق التي خضع لها .

أونكب باحثوا براغ على دراسة طبيعة « الإشارة الفنية » وعلاقتها بالواقع وكيفية فهم واستجابة المتلقي لها . وكان ميوكاروفسكي سباقاً في مجال تعريف الإشارة الفنية سيمياليا . ففي دراسته « الفن حقيقة سيميائية » (١٩٣٦) يبدو تأثير سوسر واضحاً في تبنيه للدال والمدلول كبعدين متلازمين للإشارة . فأي عمل فني ، كإشارة (sign) تكون من ثلاثة عناصر : أولاً : العمل الفني (مسرحية ، أو قصيدة ، أو تمثال) كشيء حسي أو مادي ، هو بمثابة الدال (signifier) الصادر عن فنان ، ثانياً : المدلول (signified) وهو ما يقابل المعنى أو (الموضوع الجمالي) كامن في الوعي الجمعي (بمعنى آخر ، التقاليد والأعراف الفنية ، التي تمثلها المجتمع والكامنة في الوعي الجمعي ، تعين المتلقي على اختبار الموضوع الجمالي وربط الدال بمدلول أو بمعنى . المترجم) ، ثالثاً ، هناك علاقة مجازية ، (غير مباشرة) بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليه . فالعمل الفني لا يتمتع باستقلالية مطلقة ، كما تصورته السكلائية الروسية ، ولكنه ليس أيضاً

« انمكاساً » للواقع ، أي ليس وثيقة تاريخية أو اجتماعية كما أرادت أن تصوره المادبة التاريخية ، وليس تعبيراً عن ذاتية الفنان ، كما تخيلته الرومنظقية ، بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي . وفق هذا التصور ، يتحرر العمل الفني من حتمية أحادية التأويل ، سواء كانت ذاتية أو تاريخية ، ويظل مفتوحاً على إبداعية الفن المستلهمة انساقاً فنية مشتركة بينه وبين المتلقي ، والذي في اختياره للعمل جمالياً يقيم علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي ، الثقافي والاجتماعي العام كمدلول . غير أن اعتبار العمل الفني كمجرد إشارة فبه شيء من الاختزال لأنه ينطوي أيضاً على عناصر عديدة ذات أهمية اشارية ، وهذا ما عرض ميوكاروفسكي لبعض النقاد . ولكنه تنبه لهذا الأمر في دراسات أخرى ، وأشار الى أن العناصر المكونة للعمل هي الأخرى تعمل كإشارات ، ولكنها إشارات جزئية تسهم معاً في تكوين اتجاه المعنى الكلي للعمل الفني .

وبعد تناولنا لبعض المفاهيم النظرية التي شغلت اهتمام سيميائي براغ ، سنتعرض لبقية الدراسات التي يضمها هذا الكتاب لتبيان أهميتها النظرية والتطبيقية . وحث ميوكاروفسكي « حول الوضع انراهن لنظرية المسرح » (١٩٤١) هو تحليل نقدي للأسس النظرية التي قامت عليها بعض نظريات المسرح ، ومحاولة لتحديد مفهوم المسرح سيميائياً . كمفكر سيميائي يؤكد ميوكاروفسكي على أهمية نظرية أوتاكازيش ، الذي عرف المسرح بأنه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره ، وعلى أنه وحدة قوى متميزة داخلياً بتوتر متبادل ، وهو كذلك مجموعة من الإشارات والمعاني . هذا التعريف البنيوي ، طبعاً ، يناقض نظرية فافنر التي ترى المسرح على أنه تركيب لمجموعة من الفنون المستقلة . وحين يرفض ميوكاروفسكي أن يكون المسرح مزيجاً من فنون لها استقلاليتها ، يعتمد على مفهوم بنيوي يفترض أن تكون بنية المسرح ليست فقط ديناميكية وتحرض على تفاعل جميع الفنون في داخله ، بل تعمل على تجريبها من خصوصية استقلاليتها ووظائفها السابقة المستمدة من انساقها الخاصة ، وصهرها في كل موحد ، له خصائص

ومقومات جديدة خاضعة لنسق الفن المسرحي . اذلك يخلص ميوكاروفسكي الى انه « ليس بالامكان استنفاد تركيبية المسرح بمجرد تعداد الفنون التي تسهم في بنية العرض المسرحي » . مثلاً ، العنصر الموسيقي ، في المسرح ، لم يعد ، من حيث وظيفته ، امتداداً لفن الموسيقى بل صار جزءاً مكملاً للبنية المسرحية ، ويخدم أغراضاً حتمتها البنية المسرحية . فالمسرح قد صهر هذه الفنون وحولها الى عناصر تحمل هويته وتخدم اغراضه .

تعتمد المنهجية السيميائية في تحليلها للعمل المسرحي على ان الاخير هو بنية سيميائية تخضع وحداتها الاشارية ، من حيث التلازم بين الدال والمدلول ، لاحكام نسق معين . راي فهم موضوعي للعمل يفترض ، قبل اي شيء ، تمثلاً للقواعد النسق الفني ، اي التقاليد الفنية التي خضع لها العمل الفني . في بحث بوغاتيريف « مساهمة في دراسة الاشارات المسرحية » (١٩٣٨) نجد نقداً سيميائياً لتحليل اوتكارزيس لظاهرة تلقي المتفرج لمسرح الدمى . والخلاف بين زيش وبوغاتيريف يكاد أن يكون محض نظري ، لأن زيش انطلق من قاعدة سيكولوجية ، تضع الذات (المتلقي) في تواصل مباشر مع الموضوع الحسي ، دون أن تقيم أي اعتبار لإبعاده السيميائية والانساق (التقاليد الفنية) الخاصة التي يخضع لها العمل الفني . لذلك يقول بوغاتيريف « أن خطأ زيش المميت يكمن في عدم ادراكه لمسرح الدمى كنسق متميز للإشارة وحالاً لا ندرك العمل الفني (الدمى) كاشارة لموضوع بل كموضوع بذاته (كشيء بذاته) ، او اذا كنا دائماً نعي الاشارات الفنية كموضوعات فعلية تصدر عن الموضوع الفعلي وليس عن نسق الاشارات الذي يكون لعمل الفني ، سنطلق الانطباع الذي وصفه زيش فيما يتعلق بفهمه للدمى . كان شعور زيش أن الدمى تترك عند المتلقي احساس بالهزل والغربة وعدم الارتياح لانها صغيرة في حجمها ، ومتخفية في حركتها ، وتتكلم كالبشر وهي ليست بشراً . يعتبر بوغاتيريف هذا الشعور أمراً ضيقاً لأن زيش ، في حكمه على احجام الدمى وحركاتها الخرقاء ، كان

قد اعتمد الواقع البشري أو واقع مسرح الممثل الحي كنسق ، أي لم ينظر إلى الدمي كبنية فنية لها سياقاتها ونسقتها . فعندما لا يقيه المتلقي أي اعتبار لنسق العمل الفني المعني به ، أو يستخدم نسق فن آخر في تحليله له ، عندها تهتز العلاقة بين الإشارة وموضوعها وينتفي التلازم بين الدال والمدلول . ونتيجة لذلك ، سيجد المتفرج نفسه إزاء أحداث ليس لعلاقاتها وتطوراتها مبررات كافية . وبطبيعة الحال ، كل ما هو غير متوقع أو غير منتظر ، لابد أن يولد عند المتلقي شعور الغرابة والهزل وعدم الارتياح . ولكن كما يؤكد بوغاتيريف « إذا اعتبرنا مسرح الدمي - تماماً كأي مسرح آخر وكأي فن - على أنه نسق لاشارات ، عندها ولا دمية واحدة ستبدو لنا مضحكة، رغم أن حركاتها لا تتطابق كلياً وتلك التي للبشر الأحياء » . فالنسق يحتم طبيعة البنية الفنية ويقرر الوظيفة التي تقوم بها ويبرر اتجاه مؤثراتها الهزلية أو الجدية ، ويضمن استجابة صحيحة .

أما بيتر بوغاتيريف في بحثه « السيمياء في المسرح الشعبي » (١٩٣٨) فينظر إلى المسرح على أنه بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة . وهذه « التحولية » هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون ، لأن فيه ، يقول بوغاتيريف ، يحول الممثل مظهره ، لباسه ، صوته ، وحتى خواص شخصيته إلى مظهر ، زي ، صوت ، وشخصية الشخصية التي يمثل في المسرحية . فالعرض ينبغي أن يعطي انطباعاً بتحول الواقع وليس الواقع بذاته . فالتحولية في المسرح لا تُلغى الواقع بل تسرحه ، أي تعطي المتفرج إحساساً بالمسرح . ولكن هذا الإحساس قد لا يمنع المتفرج من أن يضع بعض مما يشاهده في متصل مع الواقع . لذلك يؤكد بوغاتيريف بأنه « في التحول المسرحي لا يجوز للمتفرج والممثل أن يكون لديهما إحساس بتحول كلي » . فالمسرح ، كظاهرة فنية ، يتأرجح بين الواقع والوهم . وهذا التأرجح يجعل المتلقي يحس بأنه حتى الأشياء الفعلية التي بينها وبين العالم الخارجي علاقة يقينية تتحول إما إلى إشارة لإشارة ، أو تصبح إشارة لموضوع (شيء) .

لربما كان بوغاتيريف اول من لفت النظر الى خصوصية الاشارة المسرحية ، حين وصفها بأنها « اشارة لاشارة » . طبعاً ، لم ينكر بوغاتيريف وجود علاقة بين الاشارة والموضوع (الشيء) الحسي ، غير ان النسق المسرحي ، لانه نسق فني (جمالي) ، وسياق العناصر يتغير باستمرار ، فغالبا ما تتجرد الاشارة من حافزها العملي ، النفعي ، التواصل الذي يربطها مباشرة بموضوع محدد له وجود متوقع في العالم الخارجي ، وبتغريب الاشارة عن الموضوع (الشيء) المادي المتوقع أن ترمز اليه ، نلت الاشارة انظارنا الى الدلالات (المعاني) المادية للموضوع ، أي ان الاشارة تشير الى دلالة الموضوع وليس الى الموضوع وهذا ربما يفسر ما اراده بوغاتيريف بأن كل شيء على الخشبة هو اشارة لاشارة .

اما النتائج المترتبة على ظاهرة « التحولية » فهي في غاية الاهمية لان العناصر المسرحية تبقى في حالة تفاعل دائم ، رغم خلاله البنية المسرحية بعض العناصر على التخلي عن بعض اشاراتها التابعة لفنونها الاصلية واكتساب اشارات جديدة فرضتها بنية العرض وغاياته . يشير بوغاتيريف ، مثلاً ، الى ان « النحت فقد احدى ميزاته الاساسية اي الاشكال المختلفة التي يكتسبها من اتجاهات بصرية متعددة ، لاننا - في المسرح - نشاهد قطعة النحت من منظور واحد فقط » . ولكن من ناحية اخرى ، يقول بوغاتيريف ، « باندماج هذه الفنون مع ادوات تقنية للمسرح يمكن للعديد من عناصرها ان تكتسب اشارات من جديد مثلاً : تستطيع قطعة نحت تحت أضواء مختلفة ان تعبر عن أمزجة مختلفة . يمكن خلق جو حيوي نابض بالحياة وذلك بواسطة اضاءة قطعة من النحت بألوان براقية . وباستخدام اضاءة مظلمة ، يمكن اقامة جو كثيب وموحش . فميزة المسرح - بعكس باقي الفنون المتجانسة في مادتها ونسقتها - ان بنيته مرنة في استقبالها لعناصر فنون مختلفة ، ولكنها ايضا قسرية لانها تتمتع بنسق (system) يحيل هذه العناصر الى مواد لها طابع مسرحي وتخدم اغراضا مسرحية .

ان شغف بوغاتيريف بظاهرة التحول المسرحية جعلته احيانا يتحدث عنها بلغة تتسم بالتصوف او السحر . ربما يعود ذلك لاهتمامه الخاص بدراسة الفولكلور ، والطقوس ، والشعائر ، والمسرح الشعبي . يلمح رومان ياكسون ، صديق بوغاتيريف ، قائلا : « ان انتقابات والمسافات بين اللعب والفعل السحري قادت بوغاتيريف الى البحث عن العنصر المسرحي في عرض الطقوس والبحث عن الجوانب السحرية في مجال المسرح ، حتى انه كرس دراسة خاصة لخرافات الممثلين » . ربما هناك ما يبرر التكامل بين الطقوس والمسرح من زاوية انثروبولوجية ، ولكن البحث عن هوية العناصر الثابتة والمتصلة في المسرح ، والتي تعرض على التحول وتضمن وحدة تلك العناصر المختلفة في كل متجانس ، ظل عند بوغاتيريف شبه ضبابي .

ولكن سيميائيين آخرين ، أمثال ميوكاروفسكي ، وفلتروسكي ، وهونزل ، عملوا على توضيح ظاهرة التحول بدقة أكثر ، وذلك من خلال تحديد العناصر التي تضمن وحدة العناصر وتحولها . لقد وصف ميوكاروفسكي في مقاله (حول الوضع الراهن لنظرية المسرح) عناصر كالادب ، والرسم ، والعمارة ، والرقص ، والنحت وغيرها على انها تتواجد كموتيف في المسرح ، ولكن « حين تحتك به » تفقد شخصيتها التكوينية ، ويتغير جوهرها . اي ان المسرح لا يكتسب هويته من تلك العناصر وان كانت تسهم في تكوين بنيته . أما العناصر التي يراها ميوكاروفسكي متصلة في المسرح فهي التمثيل والاخراج . اما الاخراج فيعتبره نشاطا « ذا طبيعة فنية تتعارض من اجل وحدة جميع عناصر المسرح . وحضور هذين العنصرين الفنيين يصف المسرح بوضوح أكثر على انه شكل فني مستقل وموحد » . ويضيف ميوكاروفسكي ان بعض العناصر قد تحتل الصدارة في عرض مسرحي او قد تسيطر على المسرح في مرحلة تاريخية ، غير أن ذلك لا يعني انها متصلة فيه ، لانه وجدت تاريخيا مساح بلا نص ادبي ، او بلا رقص ، او بلا نحت أو موسيقى غير انه من الصعب العثور على مسرح بلا ممثل ، لان « الممثل هو مركز

نشاط الخشبة ، وكل شيء آخر على الخشبة سواء ، يتم تقييمه بالنسبة إليه كإشارة لتكوينه الفيزيائي والعقلي . فالممثل ، في حين أنه كباقي العناصر يتحول إلى شيء آخر (يمثل شخصية درامية) ، إلا أنه عنصر متاصل في البنية المسرحية ، وهو أيضا عامل توحيدي يدمج عناصر مختلفة ومتناقضة في كل متجانس . أما العامل الآخر الذي يراه ميوكاروفسكي ملازما للظاهرة المسرحية فهو الفضاء ، الذي ضمن إطاره يتجلى ويتحد فعل الممثل والديكور والإضاءة ، ولكن الفضاء يتخطى الخشبة التقليدية إلى الصالة ، إلى فضاء خارج مبنى المسرح ، وحتى إلى خشبة متخيلة . وأهمية الفضاء لا تكمن في أنه عنصر متحول فحسب (يتحول إلى مشهد) ، إنما لأنه عنصر بنيوي ثابت يحدد أنشطة العناصر الأخرى . وأخيرا يضيف ميوكاروفسكي الجمهور كعنصر متاصل في المسرح ، لأن « الجمهور يتمتع بدور التلخيص في المسرح ، بمعنى أن كل ما يقع على الخشبة هو موجه بطريقة ما إلى الجمهور » . وفي تحليله للعلاقة بين الجمهور والمسرح يشير إلى طبيعة الحوار قائلا « غالبا ما يعمل الحوار بطريقة خاصة تجعل الجمهور يفهمه بطريقة تختلف عن فهم الشخص المسرحية ، ويستطيع الجمهور أيضا أن يعرف تقريبا الطرف في لحظة معينة أكثر من الشخص المسرحية . وكل هذا يظهر بشكل مؤثر مساهمة الجمهور في فعل الخشبة . أما فلتروفسكي فيؤكد ، بشكل مماثل ، عند تقييمه لجوهر البنية المسرحية على أنه « يوجد فن واحد فقط لا يكمن لمساهمة في بنية المسرح أن تنقل إلى درجة للكمون فقط . وذلك الفن هو التمثيل ، لأنه ، كما نعلم ، بدون التمثيل لا يوجد مسرح » . كما أنه يعطي للنص أهمية كبيرة لذلك يعتبر اللغة متصلة في المسرح أيضا . ولكن لو تناولنا طبيعة المسرح الطليعي ، والذي يبدو أن فلتروفسكي قد أهمله . لاسيما عند غروتسكي ، لوجدنا أن الطاقة التعبيرية لجسم الممثل قد حلت محل اللغة الفعلية ، وهناك مسارح كثيرة لا تقيم اعتبارا للغة .

أولى يندريك هونزل في دراسته « ديناميكية الإشارة في المسرح » اهتماما خاصا بظاهرة التحول وعلاقتها بالعناصر التوحيدية . يؤكد هونزل على ان المسرح هو ، بالضرورة ، ظاهرة تمثيلية **representational** أي ان جميع العناصر المسرحية تقوم بتمثيل شيء ما . فالخشبة وما عليها تقوم بوظائف تمثيلية ومحلية كل المواضيع (الأشياء) الى اشارات ويضيف هونزل موضحا ان أهمية الخشبة ليس في تكوينها المعماري بل في تمثيلها لقضاء درامي . فالخشبة قد تحررت من بعدها المعماري التقليدي ، وخرجت من اطار مبنى المسرح ، وتحولت الى ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين أو قاعة في فندق . ويدعب هونزل الى أبعد من ذلك محررا الخشبة من احادية التمثيل الفضائي الفعلي ، ومؤكدا بانها قد تتمثل سمما أو ضوئيا أو حركيا . ولكن مهما تحررت الخشبة وتحولت فهذا لا يلغي وجود شيء (بصري - سمعي ، ضوئي ، أو حركي) يوحي للمتفرج بأنه يمثلها . مثلا ، في الفصل الأخير من مسرحية « بستان الكرز » لم يتمثل البستان على الخشبة فضائيا ، ولم يشهد الجمهور كيف انهارت الفؤوس على أشجار الكرز ، ولكن أصوات قطع الأشجار اعطت المتفرج شعورا بالخشبة وما يجري عليها . وكما حرر هونزل مفهوم الخشبة من ثوابتها المعمارية مؤكدا على دورها التمثيلي ، هكذا فعل بالنسبة للممثل . « ان طبيعة الممثل الأساسية لا تكمن في أنه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، بل في أنه يمثل شخص ما ، أي يرمز الى دور في مسرحية . لذلك ، يقول هونزل ، ليس مهما اذا كان الممثل كائنا بشريا ، لان الممثل قد يكون قطعة خشب أيضا . واذا كانت قطعة الخشب تتحرك وحركتها مرفقة بالفاظ ، عندها تستطيع ان تمثل شخصية في المسرحية ، وبذلك تصبح قطعة الخشب ممثلا . فاهمية الممثل . سواء كان انسانا أو شيئا . ليست في ماهيته ، بل في الوظيفة التي يقوم بها ، في تمثيله لدور شخصية ما . أي ان دور الممثل أو الخشبة أو المشاهد قد يعهد بها الى عناصر أخرى . وهذا يعني أنه ليس هناك قاعدة ثابتة تحدد بموجها وظيفة العناصر المسرحية .

فالثابت في المسرح هو التحول . أو كما يقول هونزل « في المسرح هذه

التحولية هي القاعدة والخاصية المميزة لفن المسرح . ولكن تحولية المسرح تعرقل مهمة تعريف العوامل التوحيدية للمواد المسرحية ، لأنها حين ننسبها إلى المخرج ، أو الممثل ، أو النص ، وغيرها من القومات قد نخرج المسرح عن محوره أو نعرضه للاختزال . لأنه وجدت تاريخيا مسارح لم تعر اهتماما كبيرا بالمخرج أو الممثل أو النص . ولكن هذا لا يعني أن تلك العناصر هي ثانوية أو يمكن التخلي عنها ، لمجرد أن بعضها كان مهماً في مرحلة تاريخية أو ثانوية في مرحلة أخرى . لهذا يؤكد هونزل أن وظيفة الممثل لها حضور دائم . ولو أنها تتحول أو تظهر بهيئة وظيفة أخرى . وكذلك بالنسبة للمخرج الذي كان طاقة تنظيمية عبر كل المراحل التاريخية للمسرح ، حتى حين لم يكن هناك مخرج في حد ذاته . وفي سعيه للتوصل إلى تعريف للمسرح يشمل خصوصية المرحلة التاريخية ويتخطاها إلى احتمالات مستقبلية ، يرى هونزل ضرورة « استرداد الاعتبار للنظرية القديمة لفن المسرح والتي ترى جوهره في التمثيل (acting) » ، في الفعل . وكما نرى أن هونزل اعتبر التمثيل أو الفعل وليس الممثل أو الفاعل متجذراً في المسرح ، لأن دور الممثل قد تقوم به عناصر أخرى ، بينما الفعل قد يصدر عن معظم العناصر بما في ذلك الممثل . ويعلل هونزل اختياره للفعل كجوهر للمسرح قائلاً : « عند اعتبار الفعل كجوهر للفن الدرامي فهو يوحد بين الكلمة ، والممثل ، والشباب ، والمشهد ، والموسيقى ، بمعنى أننا نستطيع أن نعرفها (العناصر) كموصلات مختلفة لتيار واحد ، أما أن ينتقل من واحد إلى آخر ، أو يتدفق عبر عناصر مختلفة في وقت واحد . الآن ونحن نستخدم هذا التشبيه ، دعونا نضيف بأن هذا التيار ، أي الفعل الدرامي ، ليس محمولاً بالوصل الذي يبذل أقل مقاومة (ليس الفعل الدرامي دائماً متمركز في الممثل فقط) ، إنما ينشأ التمسرح غالباً عند تذليل العراقيل التي تحدنها تقنيات درامية معينة (مؤثرات مسرحية خاصة عندما ، مثلاً ، يتمركز الفعل فقط في الألفاظ أو في حركات الممثل ، أو في أصوات خارج الخشبة . . الخ) بذات الطريقة التي يتوهج فيها سلك ليفي لأن له مقاومة لتيار كهربائي » . ثم يضيف هونزل موضحاً

بأنه « ليس هناك قوانين دائمة أو قواعد ثابتة لتوحيد التقنيات الدرامية بواسطة الفعل الدرامي » . بمعنى آخر ، إن الفعل الدرامي هو تلك التفاعلية التي بواسطتها تتمسرح جميع العناصر المختلفة ، وعند تمسرحها تبين العناصر ، أي تستحيل إلى شبكة من علائق ديباليكتيكية تتخطى وحداتها الإشارية ، وما ينجم عنها من دال ومدلول ، حدود دور العناصر الأفرادية . غير أن التمسرح ، وإن خلع على العناصر وحدة ديناميكية متميزة ، إلا أنه يستحيل افتراض قوانين ثابتة للتمسرح ، كذلك التي اكتشفتها الألسنية الحديثة اللغة ، لأن القوانين المسرحية ترتبط بشروط تاريخية ، واجتماعية ، وثقافية ، وجمالية ، وربما تخضع لخيارات المؤلف أو المخرج .

أما مشكلة « الترتاب الهرمي للتقنيات الدرامية ووظائفها » ، التي اهتم بها هونزل ، فهي مرتبطة تاريخياً بتقاليد درامية أو مسرحية معينة . قد تسيطر بعض عناصر هذه الفنون (الشعر ، الموسيقى ، التمثيل ، الأضواء ، أو الديكور) على العرض المسرحي في مرحلة تاريخية أو في حركة مسرحية معينة ، غير أن ذلك لا يلغي ديناميكية المسرح التي تسمح لكل العناصر أن تتفاعل . ولكن حين تخضع العناصر لتراتب هرمي معين ، ترضخ فيه بعض العناصر لمقاومة وهيمنة عنصر آخر استلزمته شروط حركة مسرحية معينة أو ظروف تاريخية خاصة . وغالباً حين يشف العمل الفني عن هيمنة عنصر محدد ، يقرر ذلك مكانة العناصر الأخرى وعلاقتها والاتجاه الذي تسير فيه ، ولكنه كعنصر لا يتمتع بأي استقلاله ، ولا يحمل هوية هذا الفن أو ذلك ، بل يحمل سمة الفن المسرحي . مثلاً ، لا نستطيع أن نعتبر العنصر الشعري الهيمن على البنية الدرامية ، في المسرح اليوناني ، على أنه يعكس خصوصية واستقلالية الشعر اليوناني كفن قائم بذاته ، لأننا نعلم جيداً أنه قد خضع لشروط وحاجات المسرح اليوناني . يفيد هونزل ، مثلاً ، « بأن العمل أو الفعل ، بالنسبة للمؤلف اليوناني ، لم يكن درامياً بحد ذاته . يصبح التحول في الأحداث أو الفعل على الخشبة درامياً فقط بواسطة دلالة اللفظة

الشعرية ، التي كانت في الدراما القديمة شرطاً أساسياً لفهم وتفسير الجمهور المسرحية » . ويضيف هونزل موضحاً التعديلات التي تعرضت لها اللغة الشعرية . « في بنية المسرحية القديمة (وذلك يعني في بنية تنفيذها أيضاً) تكتسب الالفاظ تبريراً درامياً بواسطة دلالة التأشيرية اللفظية إلى الفعل على الخشبة ، وكانت التأشيرية عند اسكيلوس ، وسوفوكليس ، ويوربيديس تقنية انشاء اساسية . فالخواص التأشيرية هنا ، هناك ، هذا ، ذلك ، الآن ، بعدئذ ، الخ) تضع الكلام في متصل متصل مع سياق الفضاء والزمان ، وتجذر الحدث في الحاضر . أي ان اكتساب اللغة البعد التأشيري صيرها درامية ، لأنها صارت تجسد المشهد لفظياً وحركياً ، مما أدى الى خلو المسرح اليوناني من المشهد الفعلي وتجريد الممثل من محاكاة الفعل ، كما هو متعارف عليه عند المخرجين المحدثين في تناولهم للمسرحيات اليونانية . فاللفظة الشعرية كانت قد تكيفت وتبنت وظائف جديدة استجابة لحاجات المسرح وتقاليدته لذلك يقول هونزل في دراسته « التراتيب الهرمي للتقنيات الدرامية » (١٩٤٣) ان القصيدة الليريامبية باشرت تطورها باتجاه التراجيديا . . . حين مؤسس التراجيديا جعل الحوار الجزء الأهم . وتفوق الحوار على القصص يعني تفوق الفعل على السرد ، ويعني تحويل التقنيات الموجودة والمألوفة لتخدم غرضاً جديداً . ومن خلال غرضها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديداً . وحتى حين تبقى بعض خواص الشعر القديم ماثلة في اللغة الدرامية ، إلا أنها قد فقدت فاعليتها ولم تعد متصدرة . لذلك يقول هونزل ، « وان كنا لانزال نلاحظ ميزات ديثرامبية في العرض ، غير ان الانتقال في التوكيد الى الفعل والتمثيل يعادل تحولاً أساسياً في الوظيفة » . فالبنية المسرحية لم تكتف بمسرحة الشعر ، بل حررت من قيود أحادية السرد والوصف الخاصة بفن الشعر ، وجعلته يقوم بوظيفة جديدة ، ويخدم أغراضاً ومعانٍ جديدة .

أما مفهوم الفعل المسرحي وعلاقته بالذات والموضوع (الشيء) فشغل حيزاً كبيراً في أعمال يوري فلتروسكي . يحاول فلتروسكي في بحثه

« الإنسان والموضوع في المسرح » أن يعرف مفهوم الفعل المسرحي سيميائياً ، بعد أن تعرض لبعض الغموض والاختزال على أيدي منظري المسرح انواقعي . كان هؤلاء المنظرون يعتقدون أن الذات (subject) أو (الإنسان) هي دائماً القوة الفاعلة وفعلها بعكس غايتها ، والموضوع (object) أو الشيء ليس إلا أداة تستخدمها الذات لتحقيق أغراضها . وإن كان هذا الوصف صحيحاً على الصعيد العلمي اليومي ، غير أنه لا ينطبق على الفعل في المسرح . يرى فلتروسكي أن الفعل الاجتماعي يتميز في أن غايته عملية وخارجية وهي التي تقرر خواصه ، وعند وقوع الفعل تتجه أنظارنا نحو غايته التي هي خلوجه . بينما الفعل المسرحي هو غاية في ذاته ، أي أن غايته هي ضمنه وليست خارجه بينما الفعل المسرحي هو غاية في ذاته ، أي أن غايته هي ضمنه وليست خارجه لأنه قد اقصي عن السياق العملي ، وغايته هي سيميائية وليست عملية . يضيف فلتروسكي محلاً ، « أن وجود الذات في المسرح يتوقف على مساهمة بعض العناصر في الفعل ، وليس على غفويتها الفعلية ، وبذلك حتى الموضوع غير الحي يمكن أن يدرك كذات فاعلة ، والكائن الحي قد يدرك كعنصر مجرد كلياً من الإرادة » . ففي المسرح قد يتأنس الموضوع (الشيء) ويتمتع بقوة الفعل ، ويتشبه الإنسان وبغنى القدرة على الفعل . مثلاً ، حين يتدنى الفعل (البشري) إلى « درجة الصفر » ، يصبح صاحبه جزءاً من الديكور ، ويسهل استبداله بتمثال . وطاقته السيميائية تنحصر في وقفته ، مكانته ، مكيأجه ، وثيابه . لذلك يقول فلتروسكي ، « يشكل الشخصوس الذين هم جزء من الديكور الانتقال من مجال الإنسان إلى مجال (الشيء) الموضوع » . ولكن أن لم يفعل الديكور بشكل علني ، فهذا لا يعني أنه خارج نطاق الفعل وليس له تأثير على مجراه . وللتدليل على فعل الديكور بقول فلتروسكي ، « يكفي أن نشير ، مثلاً ، إلى كيف أن نقاشاً بين شخصين يأخذ مساراً مختلفاً كلياً حين يمثل الديكور فنديقاً أو قصراً ملكياً . وهذا يعني أنه لا يمكن تحديد الديكور كنطاق مغلق على غايته ، لأن عناصره ، سواء كانت حية أو غير حية ، ستبقى متأرجحة بين نطاق الفعل والتصور (الديكور) ، تفعل أحياناً كالإنسان وهي مجرد

شيء ، وتؤلف جزءاً من الديكور وهي كائنات بشرية . والذي يحدد وظيفة الموضوع (الشيء) أو الانسان كقوة فاعلة أو كجزء من الديكور ليس « جوهرة » (ماهيته كائنسان أو كموضوع) بل علاقته بالسياق . فالعناصر « كمونيا » قادرة أن تقوم بدور الفعل والتصوير ، ولكن السياق الذي تدخله يحدد نوعية وأهمية الدور الذي تلعبه ، دون أن يلغي امكانية القيام بدور آخر . كما أن وظيفة وسياق العناصر (الحية وغير الحية) يحددان نسبة طاقتها السيميائية . مثلاً ، تكون نسبة التسميؤ متدنية حين يقوم ممثل بدور خادم ، لأن نمطية وظيفته تحصره في اشارات محدودة ، وتندنى نسبة اشاراته أكثر اذا صار جزءاً من الديكور فقط ، ولكن حين يقوم بدور البطل فتزداد درجة اشاراته لدرجة أننا نصب معظم اهتمامنا عليه . وهذا التراوح في نسب الاشارات يفسر طبيعة التراتب الهرمي للعناصر ، وهو تراتب غير ثابت ، لأن العناصر قد لا تستقر على وظيفة معينة ، عند دخولها في سياقات مختلفة أثناء العرض . واشارة فلتروسكي الى ديناميكية العنصر المسرحي حين قال « ان وظيفة (العنصر) قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله : القوى الديناميكية للفعل ، والقوى السكونية للتصوير (الديكور) . وعلاقتها غير مستقرة ، لانه في مواقف معينة تسيطر احدهما ، وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى . واحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن » . والمثال الذي أورده فلتروسكي عن المدة في ثلاثة مواقف مختلفة يشرح هذه الديناميكية بوضوح . أولاً ، حين يكون للشخص (أ) خنجر ، وهو جزء مكمل لزيه ، فالخنجر هنا يظهر اما الكلمة النبيلة أو العسكرية لصاحبها . لذلك فالقوة التصويرية للخنجر تفوق قوة الفعل التي صارت هنا ثانوية . فالخنجر هنا يصور منزلة الشخص . اي هو قوة سكونية . ثانياً ، ولكن حين الشخص (ب) يهين الشخص (أ) فالأخير يستل خنجره ويطعن خصمه . في سياق هذا الفعل ، فجأة تحتل قوة فعل الخنجر الصدارة ، ويصبح اكسيسواراً ويلعب ، كإداة ، دوراً في الفعل . أي في سياق القتل فقد الخنجر البعد التصويري (السكوني) وصار قوة ديناميكية للفعل . ثالثاً ، حين يهرب

الشخص (١) حاملا خنجره الملوخ بالدم ، يصبح الخنجر إشارة الى جريمة ، اي تصبح قوته تصويرية . ولكن بذات الوقت ، الخنجر يرتبط بشكل وثيق بالهرب ، اي بالفعل ، فهو قوة ديناميكية للفعل . فالقوة التصويرية والديناميكية للخنجر تتوازنان .

وينتقد فلتروسكي هؤلاء الذين تصوروا الاكسيسوار (prop) على أنه مجرد أداة سلبية يستخدمها الممثل للقيام بفعل ما ، مؤكدا أن الاكسيسوار يتمتع بقوة إثارة الفعل حتى عند غياب الممثل . « حالما يظهر اكسيسوار معين على الخشبة ، هذه القوة التي يمتلكها تثير فينا توقع حدوث فعل معين » . فنطاق قوة الفعل المسرحي يتعدى فاعلية الممثل المباشرة والتجلية فعليا على الخشبة ليشمل أفعال محتملة أو متخيلة تثيرها بعض الاكسيسورات عند المتفرج . فعند فلتروسكي ليس هناك عناصر ، بالضرورة ، حية أو غير حية ، فاعلة أو منفعة ، ايجابية أو سلبية . ويعتبر هذه الثنائية التي تضع الانسان في موقع الفعل وتحصر الموضوع في موقع الاداة المنفعلة ناتجا للحضارة الغربية الحديثة . كان الانسان في الحضارة القديمة يتعامل مع البيئة المحيطة به ليس كميدان خاضع لنشاطه ، بل كواقع له قوى فاعلة ، وهو امتداد لها . أي لم يكن الفعل وقف على الانسان ، بل كان متجذرا في جميع عناصر البيئة . ويعتقد فلتروسكي أن المسرح قد استرجع تلك العلاقة الديالكتيكية المفقودة بين الانسان والبيئة ، حين جعل الانسان والموضوع يتمتعان بالقدرة على الفعل والانفعال ، على الشيء والتانس .

اما العلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي فظلت تشغل اهتمام فلتروسكي لفترة طويلة ، وفي مقالته « النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح » (١٩٤١) حاول أن يحدد الطريقة التي تقرر بها خواص النص الدرامي مكانتها في بنية المسرح . يرى فلتروسكي أن هناك تلازما بين قيم الصوت المهيمنة على النص الدرامي والطريقة التي ينطق بها الممثل . بمعنى آخر ، أن صيغة النص تنطوي على تراكيب وإيقاعات

صوتية خاضعة لأنساق لغوية تلزم الممثل على تكييف نطقه ليتناسب مع القيم الصوتية للنص حفاظا على قيمها المعنوية . لذلك يخلص فلتروسكي الى « ان نطق العرض المسرحي هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت النص الموجود قبل اي عرض مسرحي » . كما يشير فلتروسكي الى ان النص الدرامي ، وان كان الحوار مهيمنا عليه ، تخترقه فجوات (توجيهات المؤلف المتعلقة بوصف المكان والشخص) تحتم طبيعة الفضاء المسرحي والممثلين الذين سيقومون بتمثيل الشخصيات الدرامية . وهذا يعني « ان ابتداء الممثل لا يمكن أبدا أن يتجنب كليا الالتزامات التي فرضت عليه من قبل النص الدرامي ... على الممثل أن يكيف نفسه ، ووفقا لذلك يقول طاقاته المتعددة نطق اللغة ، لكي لا يمزق الصوت المهيمن » . ولكن مهما حاول الممثل أن يتقمص النص ويتقيد بمستلزماته ، سيجد نفسه مضطرا الى استخدام عناصر مسرحية تنتمي الى نسق سيميائي غير لغوي . لهذا يقول فلتروسكي « ان النسق اللغوي للإشارة ، الذي يتدخل بواسطة النص المسرحي ، دائما يتحد ويتناقض مع التمثيل ، لان الأخير ينتمي الى نسق اشاري مختلف كليا . ثم يحلل طبيعة الإشارة التي يبدعها الممثل فيقول : « تميل الإشارة التي يبدعها الممثل في المسرح ، بحكم واقعيتها المفرطة ، الى احتكار انتباه الجمهور وذلك على حساب المعاني الامادية المنقولة بواسطة الإشارة اللغوية ؛ وتميل الى تحويل الاهتمام من النص الى نطق العرض ، من الأقوال الى الأفعال الفيزيائية ، وحتى الى الظاهر الفيزيائي للشخصية التي على الخشبة ... الخ » . ولكن بالرغم من التوتر الديالكتيكي القائم بين سيميائية اللغة وسيميائية التمثيل ، تبقى اللغة متأصلة في التمثيل « لان عناصر الصوت للإشارة اللغوية هي جزء متمم لطاقت النطق التي يعتمد عليها الممثل » . وهذا التكامل بين النص والعرض يعني أن النص الدرامي ، حتى قبل تجسده على الخشبة ، يتضمن مقومات وشروط مسرحي ، وبنية المسرح ، كمونيا ، تشتت حضور نص ما .

ان أهمية سيمياء براغ للمسرح ليست فقط تاريخية ، اي تمثل مرحلة معينة في تاريخ نظرية ونقد المسرح ، بل تتمثل في طرحها الجذري لاشكالية المسرح . لقد صار المسرح ، لأول مرة في التاريخ ، فناً مستقلاً بذاته وله نسق سيميائي خاص به . وميزة المسرح كفن قائم بذاته ، عند سيميائي براغ ، تكمن في « تمسرحه » لجميع المواد المختلفة في بنيته . اي هوية المسرح الجمالية كامنة في « التمسرح » (*theatricality*) كما هي هوية الادب كامنة في « ادبيته » (*literariness*) ، على حد قول رومان ياكبسون . ففي حين الفنون الأخرى ، كالادب ، والموسيقى ، والنحت ، تظل اسيرة مادة خاصة ، وتخضع لنسق سيميائي معين ، غالباً ما يحد من فاعليتها السيميائية ، نجد المسرح يستخدم مواد تابعة لأنساق مختلفة ، يخضعها لنسقه الذي يمنحها حرية غير محدودة على التسميؤ . كما ان سيميائي براغ منهجوا دراسة المسرح بتبنيهم لفهوم البنية ، كشبكة ديناميكية من العلائق المادية ، التي حررت الباحثين المعاصرين من تعريفات اعتباطية للمسرح كانت تعتمد على تعداد عناصر مسرحية لمرحلة تاريخية كلائحة ثابتة له ، وتلقي بذلك دور التاريخ وخصوصياته المجتمعية ، التي قد تضيف عناصر البنية ، تبعاً لحاجات المرحلة ، أو تلقي عناصر لا تتناسب وطبيعة التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية ، أو تعطي أهمية خاصة لعناصر معينة على حساب عناصر أخرى . لذلك يقول ميو كاروفسكي « وما التاريخ الجوهري (الداخلي) للمسرح الا دراسة للتحويلات في العلاقات المتبادلة بين عناصره . ولا يمكن قبول اي من المراحل التطورية للمسرح (نظرياً) كتجسيد تام لجوهره » . كما ان تصنيف حلقة براغ للمواد المسرحية بصرياً وسمعيًا ساعدت الباحثين المعاصرين ، أمثال كوفزان ، على وضع دراسة تصنيفية لجميع العناصر المسرحية ، وصارت شبه معتمدة في الأوساط المسرحية . واستخدام سيميائيي براغ لمنهجية الألسنية البنوية لفت نظر الباحثين الى أهمية تحديد الوحدة السيميائية المتخفية في فاعليتها الاشارية حدود العناصر الفردية ، وتحديد سياقها والنسق الخاضع له ، لأن ذلك يسهم في بلورة العلاقة الموضوعية بين

دلالة الإشارة ومدلولها ، ويجنب الباحث احتمال السقوط في تاويلات ذاتية . ولكن مهما حاولنا في مقدمة موجزة كهذه أن نفى سيميائي براغ حقهم ، ستبقى مجرد محاولة تمهيدية ، لأن القضايا التي طرحوها لها أهمية نظرية كبيرة ، على صعيد المنهج والتطبيق ، وتتخطى نطاق هذه المقدمة .

مراجع :

- Bailey, R. W. et. al. eds. The Sign: Semiotics around the World. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1978.
- Gade, Francoise. Saussure And Contemporary Culture. trans. Gregory Elliott. London: Hutchinson Radius, 1989.
- Galan, F. W. Historic Structures: The Prague School Project, 1928-1946. Austin: University of Texas Press, 1988.
- Garvin, Paul. ed. and trans. A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structures, and Style. Washington, D. C. : George Town University Press, 1964.
- Hawkes, Terence. Structuralism & Semiotics. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Helbo, Johansen, Pavis, and Ubersfeld. Approaching Theatre. Bloomington : Indiana University Press, 1991.
- Leech, N. G. A Linguistic Guide to English Poetry. London : Longman, 1973.
- Matejka, Ladislav. ed. Sound, Sign And Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1976.

- Matejka, L. and Titunik, L.R. eds. *Semiotics of Arts: Prague School Contributions*. Cambridge: The MIT Press, 1976.
- Mukarovsky, Jan. *The Word And Verbal Art*. ed. and trans. John Burbank and Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1977.
- . *Structure, Sign, and Function*. ed. and trans. John Burbank and Peter Steiner. New Haven: Yale University Press, 1977.
- Peirce, Charles. *Philosophical Writings of Peirce*. ed. Justus Buchler, New York: Dover, 1955.
- Steiner, Peter. ed. *The Prague School; Selected Writings, 1929-1946*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- Saussure, Ferdinand De. *Course in General Linguistics*. trans. Wade Baskin New York: McGraw-Hill, 1966.
- Vetrusky, Jiri. *Drama As Literature*. Atlantic Highland, N.J.: Humanities Press, 1977.
- . « The Prague School Theory of Theater, » *Poetics Today* 2, 1981.



الفن كحقيقة سيميائية

يلن ميوكاروفسكي

لقد صار جلياً أن التكوين الأساسي لوعي الفرد - بما في ذلك طبقاته الموقلة في الأعماق - يصدر عن مضمون الوعي الجمعي . نتيجة لذلك ، صار لمشكلتي الإشارة والمعنى أهمية خاصة . لأن أي مضمون عقلي يتعدى حدود الفرد يكتسب خاصية الإشارة بحكم قدرته على التواصل .

ينبغي أن يتطور علم الإشارات (**Semiology**) لدى سوسور ، وال **Sematology** لدى يوهلر ، وال **Semiotics** عند بيرس) إلى حدوده القصوى . وكما تمكنت اللسانية المعاصرة (حلقة براغ للالسانية) من توسيع ميادين علم الدلالات ، وذلك بمعالجة جميع عناصر النظام اللغوي - حتى الأصوات - من وجهة نظر سيميائية ، كذلك يجب تطبيق نتائج علوم اللسانية على مجالات الإشارات في محاولة لتمييز خصائصها المميزة . هناك علوم عديدة تعنى - بشكل خاص - بمشكلة الإشارات وأيضاً بمشكلات البنية والقيمة التي بدورها تتعلق بمشكلات الإشارة . والعمل الفني - هو في آن واحد - إشارة ، وبنية ، وقيمة . في الواقع ، أن جميع العلوم الانسانية تمنى بظواهرها لها - إلى حد ما - خاصية سيميائية ، وذلك بحكم وجودها الثنائي في كل من الإدراك الحسي والعقل الجمعي .

إن العمل الفني لا يتطابق - كما يحلو لعلم الجمال النفسي - مع الحالة النفسية المؤلفه ؛ ولا يتطابق أيضاً والحالات النفسية التي يشرها

في المتقين . لقد صار جليا أن كل حالة للوعي الذاتي تنطوي على شيء فردي وآتي يجعلان الحالة غير قابلة للإدراك والتواصل بشكل كلي ، بينما المقصود بالعمل الفني هو أن يقوم بدور الوسيط بين المؤلف والجماعة . بالإضافة الى ذلك ، هناك دائما شيء (من صنع الإنسان) يمثل العمل الفني في العالم الحسي (الخارجي) بإمكان أي إنسان أن يدركه . ولكن لا يجوز اختزال العمل الفني بذلك الشيء ، لأن الشيء قد يغير مظهره وبنيته الداخلية بحكم تحولات الزمان والمكان . هذه التحولات تصبح ملحوظة - مثلا - إذا قاربا ترجمات متوالية لعمل أدبي معين ، إذن يعمل «الشيء» كرمز خارجي (بتعبير سوسور هو « الدال ») ويمثله في الوعي الجمعي مصطلح « المعنى » الذي أحيانا يدعى الموضوع الجمالي ، ويتألف من كل ما يشره «الشيء» من حالات ذاتية للوعي لدى جماعات معينة .

بالإضافة الى النواة المركزية التابعة للوعي السمي ، توجد في كل عملية ادراك للعمل الفني عناصر نفسية مماثلة لما قصده فيخنر (Fechner) « يعامل تداعي الأفكار للإدراك الجمالي » . وبإمكان هذه العناصر الذاتية أن تصبح موضوعية متى كانت صفاتها وكمياتها قد تفرقت من قبل النواة المركزية القائمة في الوعي الجمعي . مثلا ؛ أن حالة الوعي الذاتي التي تلازم ادراك الفرد للوحة انطباعية تختلف في طبيعتها كليا عن الحالة التي تثيرها لوحة تكعيبية . أما بالنسبة للاختلافات الكمية ، فانه لو اوضح أن كمية الصور والانفعالات المثارة هي أكبر في عمل كلاسيكي . يترك العمل السريالي للقرىء مهمة أن يتخيل - تقريباً - كل سياق الموضوع . بينما إيجاز التعبير في العمل الكلاسيكي يحد من حرية تداعي الأفكار الذاتية . بهذه الطريقة - وبشكل غير مباشر على الأقل - وعبر توسط النواة المركزية للوعي الجمعي تكتسب العوامل الذاتية لحالة الوعي عند المتلقي خاصية سيميائية موضوعية مماثلة لخاصية المعاني الثابتة التي تمتلكها الكلمة .

لكي نختم هذه الملاحظات العامة ، يجب أن نضيف بأننا في الوقت الذي نرفض فيه مطابقة العمل الفني بحالة نفسية ذاتية ، نرفض أيضاً نظريات علم الجمال القائمة على مبدأ اللذة . لأن اللذة التي يثيرها العمل الفني بإمكانها - في أحسن الأحوال - أن تكتسب موضوعية غير مباشرة كمعنى ثقوي « بالقوة » . أنه لمن الخطأ التوكيد على أن اللذة هي بالضرورة قسم من أدراك أي عمل فني . كانت هناك مراحل في تطور الفن تحاول إثارة اللذة ، وكانت هناك أيضاً مراحل تهمل اللذة بل تسمى الى تقيضها .

الإشارة - حسب التعريف المتداول - هي واقع حسي على علاقة بواقع آخر يفترض بالإشارة اثرته . لذلك نجد أنفسنا مرغبين على التساؤل عما هو عليه هذا الواقع الآخر الذي يمثله العمل الفني . صحيح أننا نستطيع أن نجزم بأن العمل الفني هو « إشارة مستقلة » تتميز في أنها تعمل كوسيط بين أعضاء مجتمع معين . ولكن إذا فعلنا ذلك ، فهذا يعني أننا تركنا مشكلة علاقة العمل الفني بالواقع الذي يرمز اليه دون حل . على الرغم من وجود اشارات لا علاقة لها بأي واقع محدد ، إلا أن الإشارة دائماً ترمز الى « شيء » . وهذا ينسجم بشكل طبيعي مع واقع أن الإشارة يجب أن تدرك بذات الطريقة من قبل الذي يعبر عنها والذي يتلقاها . وبما أن « الشيء » ليس مرسوماً بوضوح بالنسبة للإشارات المستقلة ، إذن ما هو هذا الواقع غير الواضح الذي يرمز اليه العمل الفني ؟ أنه السياق الكلي لما يسمى بالظواهر الاجتماعية : كالفلسفة ، والسياسة ، والدين ، والاقتصاد . لهذا السبب ، الفن أكثر قدرة على تصوير وتمثيل عصر ما من أية ظاهرة اجتماعية . ولكن لا نستطيع أن ننكر أن العلاقة بين أعمال فنية معينة والسياق الكلي للظواهر الاجتماعية تبدو غير محكمة . مثلاً ، أن الأعمال الشعرية لم نطلق عليهم « الشعراء الملاحين » بقيت غريبة عن نظام القيم المعاصرة . ولهذا السبب لم تدخل نطاق الادب ولم يقبل بها المجتمع لفترة من الزمن

إلى أن حصلت تطورات في الإطار الاجتماعي ، وعندما صارت هذه الأعمال
قادرة على التعبير عنها .

ينبغي أن نضيف ملاحظة توضيحية أخرى منعا لأي التباس ممكن .
حين نقول أن العمل الفني يرمز إلى سياق الظواهر الاجتماعية ، فنحن
لا نقر أن العمل الفني يتوافق بالضرورة وهذا السياق . أي أنه لا يمكن
اعتبار العمل الفني شهادة مباشرة أو انعكاسا سلبا . يمكن أن يكون
للعمل الفني - كأي إشارة - علاقة غير مباشرة (مجازية أو استعارية)
بالشيء المرموز إليه ، ولكنه لا يكف بسبب ذلك عن الإشارة إليه .

بحكم الطبيعة السيميائية للفن ، لا يجوز استخدام العمل الفني
كوثيقة تاريخية أو سوسيولوجية دون تحليل أولي لقيمته الوثائقية ، أي
شرح نوعية علاقة العمل الفني بالسياق الخاص للظواهر الاجتماعية .

لا يجاز الخصائص الهامة التي أوردناها حتى الآن ، نستطيع أن
نقول أن الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى العمل الفني
على أنه إشارة مؤلفة من (١) رمز حسي ابتدعه الفنان ، (٢) وممنى
(أي موضوع جمالي) كامن في الوعي الجمعي ، (٣) وعلاقة بالشيء المرموز
إليه . وهذه العلاقة تشير إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية . أن
المقوم الثاني من هذه المقومات يتضمن البنية الحقيقية للعمل الفني .

لم نستنفد بعد جميع مشكلات سيمياء الفن . بالإضافة إلى وظيفة
أخرى وهي « إشارة للتواصل (معلوماتية) » .

فالعمل الأدبي ليس فقط كعمل فني ، إنما هو « كلام » (parole)
أيضا يسير عن حالة نفسية ، عن فكرة ، عن انفعالات وغيرها . توجد
- في الوقت ذاته - فنون مثل الأدب ، والرسم ، والنحت ، تكون
وظيفة التواصل فيها واضحة جدا . ولكن هناك أيضا فنون (كالرقص)
تكون وظيفة التواصل فيها محجوبة ، أو غير مرئية كما هو الحال في

الموسيقى والعمارة . سنضع جانباً المشكلة الصعبة المتعلقة بالحضور التكاملي أو الغياب المطلق لعنصر التواصل في الموسيقى والعمارة . ولكن حتى في هذا المجال نميل الى الاعتقاد بوجود عنصر التواصل بشكل مسهب . سنتناول بالبحث - فقط - الفنون التي تكون فيها الوظيفة العملية هي عبارة عن « إشارة للتواصل » . في هذه الفنون التي لها « موضوع » (موضوع - مضمون - فكرة) يقوم الموضوع منذ اللحظة الأولى بوظيفة الناقل لمعنى العمل . في الواقع كل عناصر العمل الفني ، حتى الأكثر « شكلية » لها قيمتها التواصلية في معزل عن الموضوع . مثلاً ، الألوان والخطوط في لوحة لا بد أن ترمز الى « شيء » حتى في غياب الموضوع . (انظر لوحة كاندينسكي « المطلق » ، وأعمال بعض الرسامين السرياليين) . إن الطاقة التواصلية المسهبة للفنون التي بلا موضوع تكمن في الخاصية السيميائية الفعلية للعناصر « الكلية » . إذا شئنا الدقة ، ينبغي أن نقول أن البنية - في كليتها - تقوم بدور المعنى ، حتى حتى بدور المعنى التواصلية (communicative) للعمل الفني . أما موضوع العمل فيلعب دور « محور التبلور » بالنسبة للمعنى الذي يدونه سيقى غامضاً . لذلك ، للعمل الفني وظيفتان : الأولى مستقلة ، والثانية تواصلية (لتناقل الأفكار) . والثانية محصورة - بشكل خاص - بالفنون التي لها موضوع كالادب ، والرسم ، والنحت . نستطيع أن نرى - عبر تطور هذه الفنون - تناقضا ديكنتيكيا شبه مكشوف بين وظائف الإشارة المستقلة والإشارة التواصلية (أي التي تنقل الأفكار) . إن تاريخ النشر (الرواية ، والقصة القصيرة) يمدنا بأمثلة نموذجية من هذا القبيل .

ولكن تبرز تعقيدات دقيقة للغاية حين نتساءل عن علاقة الفن بالشيء الرموز اليه من وجهة نظر تواصلية . هذه العلاقة تختلف عن تلك التي تربط الفن - من حيث قدرته كإشارة مستقلة - بالسياق الكلي للظواهر الاجتماعية . لأن الفن كإشارة تواصلية موجه نحو واقع محدد مثل : حدث معين ، أو شخصية محددة . من هذا المنطلق ، يشبه

الفن اشارات محض تواصلية باستثناء أن العلاقة التواصلية بين العمل الفني والشيء الرموز إليه لا تملك قيمة وجودية ، وإن كان العمل الفني يحاول تأكيد ذلك . لا نستطيع أن نفترض أصالة وثائقية لموضوع العمل الفني ما دمنا نقيم العمل كنتاج للفن . وهذا لا يعني أن « تعديلات » العلاقة بالشيء الرموز إليه ليست هامة بالنسبة للعمل الفني . بما أن هذه التعديلات تعمل كعناصر في بنية العمل ، انه ضروري جدا معرفة فيما اذا كانت بنية عامل معين تعنى بموضوعها كشيء « واقعي » أو « تخيلي » أو انها تتأرجح بين هذين القطبين . وقد نجد أيضاً أعمالاً قائمة على موازنة (parallelism) وتوازن (counterbalancing) علاقة مزدوجة بواقع محدد ، تكون الواحدة بلا قيمة وجودية والاخرى محض معلوماتية . وهذه الحالة الأخيرة تتمثل بلوحة أو تمثال لشخص حيث العمل هو عبارة عن معلومات عن الشخص المرسوم وخال من أي قيمة وجودية في الوقت ذاته . « الادب » تتميز الرواية التاريخية والسيرة القصصية بذات الثنائية . لذلك تلعب « تعديلات » العلاقة بالواقع دوراً هاماً في بنية أي فن معني بموضوع . غير انه لا يجوز للبحث النظري في الفنون أن يهمل الجوهر الحقيقي للموضوع الذي هو « وحدة المعنى » وليس نسخة سلبية عن الواقع حتى لو كان العمل « واقعياً » أو « طبعياً » .

نود ان نلفت النظر الى انه ستبقى دراسة بنية العمل الفني - بالضرورة - غير كاملة ما دامت الخاصية السيميائية للفن لم تشرح بما فيه الكفاية . بدون التوجه السيميائي ، سيبقى منظر الفن دائماً ميالاً الى اعتبار العمل الفني إما مجرد « بنية شكلية » ، أو مجرد انعكاس مباشر لحالات المؤلف النفسية والفيزيولوجية ، أو انعكاس مباشر لواقع محدد ، أو انعكاس لوضع ايدلوجي ، اقتصادي ، اجتماعي ، أو ثقافي لبيئة معينة . سيؤدي هذا المنحنى الفكري بالمنظر الى معالجة تطور الفن كسلسلة من « التحولات الشكلية » . أو قد ينكره كلياً (كما هو الحال في تيارات معينة لعلم الجمال النفسي) أو قد يتصور العمل الفني على

شكل تعليقات غير فعالة عن تطور عرضي بالنسبة للفن . ان وجهة النظر السيميائية وحدها تسمح للمنظرين ان يدركوا الوجود المستقل والديناميكية الهامة للبنية الفنية ، وأن يفهموا تطور الفن كعملية متصلة بذاتها، ولكن على علاقة دياكتيكية دائمة مع تطور ميادين ثقافية أخرى.

يستهدف هذا الموجز للبحث السيميائي للفن تقديم شرح جزئي لجوانب معينة للفصل القائم بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية التي تشغل القسم الاكبر من هذا المؤتمر . والهدف الثاني هو التوكيد على أهمية الاعتبارات السيميائية لعلم الجمال وتاريخ الفن . اذا سمح لي - في نهاية دراستي هذه - سألخص الافكار الاساسية على شكل فرضيات :

أ - ان مشكلة الإشارة بالاضافة الى مشكلات البنية والقيمة هي احدى المشكلات الهامة في العلوم الانسانية التي تعنى جميعها بظواهر لها الى حد ما خاصية سيميائية واضحة . لذلك ينبغي تطبيق نتائج ابحاث علم « الدلالات اللغوية » على ظواهر العلوم الانسانية ، وبشكل خاص تطبيقها على الظواهر التي لها خاصية سيميائية وذلك بقصد تمييزها حسب الخصائص المعينة لهذه الظواهر .

ب - للعمل الفني خاصية الإشارة . لا يمكن مطابقة العمل الفني مع الحالة الفردية لوعي المؤلف ، ولا مع حالة الوعي عند المتلقي للعمل ، ولا مع « الشيء » (أي شيء يصنعه الانسان) . يتواجد العمل الفني كموضوع جمالي في وعي المجتمع ككل . ان الشيء المحسوس بالنسبة للموضوع الجمالي الالامادي هو بمثابة رمزه الخارجي . وحالات الوعي الفردي التي يثرها « الشيء » تمثل الموضوع الجمالي « بمقدار ما يتمتع افراد المجتمع باشياء مشتركة .

ج - كل عمل فني هو بمثابة إشارة مستقلة تتألف من :
(١) « شيء » يعمل كرمز حسي ، (٢) وموضوع جمالي كامن في الوعي

الجمعي يقوم بوظيفة المعنى ، (٣) وعلاقة بالشئ الرموز اليه . لا تشير هذه العلاقة الى وجود محدد - انها إشارة مستقلة - بل الى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية ، والفلسفة ، والدين ، والسياسة ، والاقتصاد وغيرها التابعة لمجتمع ما .

د - اما الفنون التي تقوم على « موضوع » (فكرة) فوظيفتها السيميائية هي تواصلية (تنقل أفكار) . حتى في هذه الحالة ، يبقى الرمز الحسي كما كان عليه في هذه الحالة ، يبقى الرمز الحسي كما كان عليه في الحالة السابقة . هنا ايضا يقوم الموضوع الجمالي بتزويد المعنى بكتلته . ولكن يوجد بين عناصر الموضوع الجمالي « أداة ناقل ذات امتياز تخدم كمحور لبلورة الطاقة التواصلية المنتشرة للعناصر الأخرى : أي موضوع العمل . ان العلاقة بالشئ الرموز اليه - ككل إشارة تواصلية هي موجهة نحو وجود محدد (حدث ، شخص ، شئ ، ... الخ) . من خلال الخاصية ، يشبه العمل الفني اشارات تواصلية بحتة . على أية حال ، ان العلاقة بين العمل الفني والشئ الرموز اليه لا تتمتع بقيمة وجودية ، وهذا فرق كبير . من المستحيل افتراض اصالة وثائقية لموضوع العمل الفني ما دمنا نقيم العمل على انه نتاج للفن . هذا لا يعني ان تعديلات العلاقة بالشئ الرموز اليه (أي درجات التفاوت بين نسبة الواقع والخيال) غير هامة للعمل الفني أن هذه التعديلات تخدم كعناصر في بنيتها .

هـ - تتواجد الوظيفتان السيميائيتان - المستقلة والتواصلية - في الفنون التي لها موضوع ، ويشكلان مما احدى التناقضات الدبالكتيكية الهامة في تتطور هذه الفنون . هذه الثنائية - المستقلة والتواصلية - تظهر نفسها في مجرى التطور على شكل تارجع مستمر لعلاقتها بالواقع .



حول الوضع الراهن لنظرية المسرح

يأن ميوكاروفسكي

ان كيفية اقامة تواصل فعال بين المتفرج والخشبة هي احدى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر أن يحلها بطرق مختلفة . والمسرح - بالتاكيد - هو المسؤول الاول عن حل هذه المشكلة . لقد حاول - في الواقع - مخرجو وممثلو المسرح أن يجروا المتفرج الى المسرحية بطريقة ما . ولقد حققوا نتائج ممتعة نقيمة من الناحية الفنية . الا ان هذه النتائج لم تكن مؤثرة الى الحد الذي كانت أهدافهم المنشودة ترمى الى تحقيقه . وهناك أيضا طرف آخر في المسرح : الصالة والمتفرجون الجالسون فيها - هؤلاء أيضا ينبغي حثهم على الفعل . لقد اعتبرت المتفرجون - الى حد كبير - انهم ليسوا جماعة محددة من الناس تتردد على المسرح بل هم ممثلون لكل اجتماعي . لذلك انفتقت الشككة من مشكلة بين المتفرج والمسرح الى مشكلة العلاقة بين المسرح والمجتمع . اننا على معرفة جيدة بالتأملات العميقة - وان كانت عمليا غير منتجة - حول حقيقة ان الشروط الضرورية للتواصل المكثف والفهم التام بين المسرح والمجتمع هي وحدة عضوية تصدر عن نظرية في الوجود (weltanschauung) وعن شعور ديني وخلقى . ان اليونان القديمة والعصور الوسطى وغيرها هي أمثلة على ذلك .

ولكن مجتمع هذا العصر او ذاك ، او هذا الشعب او ذاك لا يتردد برمته على المسرح ، وخصوصا المسرح المعاصر . لان رواد المسرح هم جمهور المتفرجين ، اي جماعة غالبا ما تكون غير متجانسة اجتماعيا ولكن

متحدة برابطة الاستجابة لفن المسرح (دعونا لا ندرس الطبقة الاجتماعية فقط بل ايضا المنزلة والعمر وغيرها) . ان النظارة هي دائما ، الوسط بين الفن والمجتمع ككل . والادب ، والرسم ، والموسيقى ، والفنون الاخرى تتطلب - هي الاخرى - جمهورا ، اي مجموعة من الافراد الذين ورثوا او اكتسبوا قدرة على تبني موقف جمالي تجاه المواد التي يتعامل بها فن ما (١) . ان جمهور المسرح - بشكل عام - لا يزال عبارة عن فكرة عامة ونسبيا تجريدية . لكل مسرح - لا سيما - المسرح الذي يشكل حركة واضحة جمهوره الذي يعرف ميزته الفنية ويتابع ممثل ما مسرحية الى اخرى ومن دور الى آخر . وهذه الحقيقة هي شرط اساسي للموقف الفعال عند الجمهور من المسرح . هذا الموقف يسير بنا الى أكثر الطرق السالكة والمؤدية الى « جر المتفرج الى المسرحية » . كل هذا يتوقف على الهدف الفني للمخرج ، وفيما اذا كان يرغب في ازالة الحاجز بين الخشبة والصالة . حتى لو احتفظ بالحاجز ، ان العلاقة بين المسرح والنظارة هي ثنائيا نشطة اذا قبل الجمهور - بشكل عفوي وتام - التقاليد الفنية التي يقيم المسرح - وعلى وجه الضبط - هذا المسرح عرضه عليها . في مثل هذه الحالة فقط نستطيع ان نتوقع ان تصبح ردود فعل الجمهور تجاه فعل الخشبة قوة فعالة تندمج - ضمريا ولكن بشكل مؤثر - في العرض المسرحي الفعلي . لقد صار جليا كيف تستجيب الخشبة - بشكل حساس - للوعي والمزاج الذين يحومان فوق الصالة الهادئة .

ان محاولة « حلقة اصدقاء D ١١ » لتقريب افكار المسرح من الجمهور عبر سلسلة من المحاضرات يلقي معظمها فنانون منخروطون في « حلقة D ١١ » تبدو بداية جيدة في طريق الجمهور الى المسرح (٢) ولكن الهدف الفني - في المسرح - لا يشرح على نحو بين بل يجسد فقط . ان العمل - في نشأته - يبقى برمته خفيا على المتفرج . مع ذلك ، الوعي به قد ييسر - فعليا - فهم المتفرج له . ان العرض المسرحي - بحد ذاته - هو كل متجانس الدرجة كبيرة يصعب اختراق بنيته لرؤيته من الداخل . يبدو طبيعيا - اثناء العرض - ان تلفظ كلمة في النص بطريقة

خاصة في تعابير الوجه ، وفي الإيماءات ، وحركات الممثلين الآخرين وغيرها . ولكن المتفرج سىرى - اثنا البروفة - أن ارتباط الكلمة بالإيماء وغيرها هو حصيلة انتقاء متعمد من ضمن امكانيات متعددة ، وليس هناك عنصر مسرحي يصدر - آليا - عن عنصر آخر . ان العرض المسرحي هو بنية معقدة للغاية ومرنة بشكل خطر . اذا تم تنوير المتفرج بنشأة العرض من قبل الذين يسهمون - كل يوم - في العمل المسرحي سيتمكن عندها من ايجاد مكان له في العرض الذي يبدو ظاهريا وكأنه محصور بالخشبة وذلك بحكم سيره ، ولكن - في الواقع - يسود العرض كل المسرح ودائما .

واعتقد منظمو سلسلة هذه المحاضرات أن تكرس بعض الاحاديث القصيرة عن نظرية المسرح سيكون ايضا ملائما . لا يجوز - بالطبع - تقديم شرح منهجي لجميع مشكلات المسرح وليس هناك حاجة تستدعي ذلك .

ان مهمتنا النظرية الوحيدة هي أن تظهر - عبر الملاحظات والأمثلة - بأنه على الرغم من الموسسية المادية لوسائل المسرح (كالمبنى ، والمكنات ، والديكور ، والاكسسوار وحشد الموظفين) فهو فقط قاعدة لتفاعل لا مادي لقوى تتحرك في الزمان والمكان ، جاذبة المتفرج نحو توتره المتغير ونحو التفاعل الذي تدعوه العرض المسرحي . ان نظرية المسرح المعاصر ، ولا سيما النظرية التشكيلية للمسرح ، قد مدتنا بالشروط النظرية لئلا هذه النظرة . لقد كانت النظرة التشكيلية للمسرح غالبا موضع نقد كثير ، وكان هناك ما يبرر بعضه ، لا سيما ما يتعلق بتعداد المهام التي ينبغي تحقيقها . ولكن ليس من الانصاف أن ننقض ، ايضا ، ماضي هذه النظرة وفي ذهني - بشكل أساسي - أحد أعمال السنوات الراهنة : « علم جمال الفن الدرامي » « لا تكلر زيش(3) » . لقد تم النظر الى المسرح - في هذا الكتاب - من حيث شموله وتعقيده على أنه تفاعل ديناميكي لجميع عناصره ، وعلى أنه وحدة قوى متميزة داخليا بتوتر متبادل ، وهو كذلك مجموعة من الاشارات والمعاني . ان الاعمال النظرية لـ بوجايتريف

وهونزل ، واى . اف . بوربان والعديد من الاختصاصيين الاصغر سنا
انطلقت من ذات المفهوم للمسرح .

ولكن حتى جيل ما قبل زيش ساهم - بشكل فعال - في معرفتنا
لعوهر المسرح . يكفي أن نذكر اثنين من نقاد المسرح الذين ماتوا حديثا
يندرليك قوداك وفكلاف تيل . لقد اختبرا (وعابشا) - خلال
السنوات التي تكونت فيها شخصيتها الفكرية - موجة انبعاث هائلة
مر بها المسرح الأوروبي منذ العقود الأخيرة للقرن الماضي ولم تنته بعد .
كانت تبدو هذه الموجة - من قريب - مضطربة تقريبا . كان الحماس -
في بلدنا - للتطور المسرحي أشد لأن تأثيرات من بلدان مختلفة - كالمانيا ،
وفرنسا ، وروسيا خاصة - كانت قد تفلغت وتمازجت في آن واحد ،
هذه السرعة - بالتأكيد - كانت لها أيضا نتائج سلبية كان هناك تخفي
عن مفاهيم غير مدروسة لم يستكمل تمثيلها لأجل مفاهيم أحداث .
وكانت مفاهيم عديدة قد امتزجت بطريقة هجينة فنياً . وكانت أحيانا
الأعراض الخارجية لمفهوم معين هي وحدها التي يتم تبنيها بدلا عن
جوهر المفهوم ... الخ . كان لهذا الوضع - على أية حال - أيضا
وجهة إيجابية . كانت الاستجابة للمركب المتعدد العناصر الذي يتميز
به المسرح والقوة الموازنة المتبادلة لعناصره قد ازدادت . إذا قرأنا
« مذكرات المسرح » لـ تيل (٤) لواجهنا ناقدنا يستخدم أي تعبير مسرحي
بارتياح سواء كان يقوم بنقد للمسرح الفرنسي ، أو الروسي ، أو الألماني
أو الياباني ، سواء كان يواجه شكلا مسرحيا فيه الهيمنة للممثل ، أو
في عرض آخر حيث النقطة المركزية تكمن في الديكور ، أو في عرض ثالث
حيث المخرج هو الأداة الأساسية . تيل يعرف كيف يميز بدقة بين
طريقة في التمثيل تتعامل - بشكل رئيسي - بالإيماءة ، وطريقة أخرى
تقوم على الالتقاء . كان يدرك الحدود الدقيقة (التي لا تدرك حسيا)
التي عندها تتحول الإيماءات إلى تعابير وجهية وغيرها .

كانت هذه الاستجابة المدروسة بعناية قد مهدت الطريق للمفكر
أو تكار زيش الذي أعطى النظرية التشيكية للمسرح المثال الأول عن

منهجية الافكر المسرحية وتناغمها وتقائها الفلسفي . من الجدير بالاهتمام ان ندرك ان هذا الطريق قد مهده التطور المحلي للنظرية والممارسة الفنية ، وان هذا التطور له اضراره لانه حدث في امة صغيرة غمرتها تأثيرات امم كبرى ، الا انه كان له ايضا فوائده . في النهاية كان العدد المفرط للتأثيرات قد اخذ يوازن بعضه البعض . وكانت النظرية والممارسة - بالنتيجة - قد تحررت من ان تكون مدينة لطرف واحد . كما يقول المثل : « ان كل مساويء الانسان تابعة للفضائل التي يتحلى بها » . والعكس صحيح بالنسبة للانسان التشيكي ، انه يعرف كيف يعثر على الفوائد التابعة للأضرار التي تصيبه .

اما الآن فدعونا نعود الى موضوعنا الاصلي . لقد تحدثنا عن تركيبية (complexity) المسرح . لذلك ينبغي أن نظهره ، اولا ، بماذا يكمن . سننطلق من توكيد تم الاعتقاد به بشكل عام . قيل - منذ زمن فغانر - ان المسرح هو - في الواقع - مجموعة تامة من الفنون . كانت هذه الصيغة الاولى « لتركيبية المسرح - وان كانت لهذه الصيغة ميزة الاولوية ، الا انها لا تدرك جوهر المسألة . كان المسرح - بالنسبة لفغانر - مجموع عدد من الفنون المستقلة . اما الآن فهو واضح انه حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن استقلاليتها ، تخترق بعضها البعض ، تناقض بعضها البعض ، تحل محل بعضها البعض - باختصار انها « تنحل » مندمجة بفن جديد موحد تماما .

دعونا نلقي نظرة - مثلا - الى الموسيقى . انها ليست فقط حاضرة في حين تعزف مباشرة ، او حتى عندما تنتهك الكلمة المسرحية في الاوبرا ان الخصائص التي تشترك الموسيقى بها مع الفعالية المسرحية (كاداء الصوت المتعلق باللحن الموسيقي ، والايقاع ، درجة الحركة ، والاباءة وتعبير الوجه ، والصوت) تجعل كل حدث مسرحي يظهر حيال خلفية موسيقية ويأخذ شكلا حسب نموذجها . لقد بين اي . اف . بوربان الى اي حد يمكن ان يصبح الزمن المسرحي ايقاعيا قابلا للقياس حسب

النموذج الموسيقي ، حتى وأن لم يكن هناك موسيقى على الخشبة . كما
بين إلى أي حد هو دور الموتيْف (الفكرة الرئيسية) اللغوي التنفيمي
(ما يتعلق بارتفاع وانخفاض الصوت) في البنية العامة للعرض مماثلاً
لوظيفة الموتيْف اللحني في مقطوعة موسيقية(ه) . ليست موسيقى
الدراما وحدها لها موتيف سائد ، بل الدراما المحكية أيضاً .

نواجه وضعاً مماثلاً بالنسبة للنحت في المسرح . إذ كان التمثال
جزءاً من الديكور فالنحت حاضر على الخشبة . حتى في حالة كهذه
— على أية حال — تختلف وظيفة التمثال عما هو عليه خارج خشبة
المسرح . ان التمثال — في ردهة المسرح ، أي خارج الخشبة — ليس
إلا مجرد شيء ، مجرد تصوير . بينما التمثال — على الخشبة — هو
مثل بلا حركة ، تقيض الممثل الحي . يمكن أن نجد الدليل على ذلك
في مواضيع مسرحية عديدة حيث يُسمع للتمثال أن يعود إلى الحياة
على الخشبة(٦) . بعكس الممثل ، التمثال هو حاضر على الخشبة
باستمرار حتى ولو ان حضوره لم يتحقق مادياً . ان جمود التمثال
وحركة الشخص الحي هما تناقض دائم يتأرجح الشخص الدرامي
بينهما على الخشبة . وعندما اشترط كرايج أن يكون الممثل « دمية
متحركة متفوقة » كأسلافه الذين — كما بين بوضوح — كانوا تماثيل
للآلهة في المعابد ، لم يكن في ذلك يقصد شيئاً سوى لفت النظر إلى هذا
التناقض الخفي مع أنه موجود دائماً في فن التمثيل . ان ما يطلق عليه
عادة « الوضعية » (pose) هي ، بوضوح ، إحدى المؤثرات النحتية .
توجد في مسرح القرون الوسطى « حركات يطيئة وملبوسة في وقفات
الإنقاء » أما أثناء الإنقاء ذاته فيقف الممثل جامداً «(٧) . ان القناع النحني
التابع للأزمنة الكلاسيكية في اليابان ومناطق وأزمنة أخرى يربط أيضاً
الممثل بالتمثال ، والانتقال بين جمود القناع الصلب وميكياج الممثل
الحديث — كما هو معروف — هو متواصل إلى حد بعيد .

إما فيما يتعلق بالفنون الأخرى كالآداب ، والرسم ، والعمارة ،
والرقص ، أو الفيلم ، فلها مكانة — في المسرح — مماثلة لتلك التي

للموسيقى والنحت . كل فن من هذه الفنون هو « بالقوة » حاضر دائما في المسرح ، ولكن بذات الوقت حين يدخل في احتكاك مع المسرح يفقد شخصيته الحقيقية ويتغير جوهره . بالإضافة الى ذلك ، هناك فنان آخران - التمثيل والخراج - مرتبطان حتميا بالمسرح . والاخيران هما فعالية ذات طبيعة فنية تناضل من أجل وحدة جميع عناصر المسرح . ان ما يميز المسرح - بوضوح - كشكل فني موحد ومستقل هو حضور التمثيل والخراج .

ليس بالامكان مطلقا استنفاد تركيبية المسرح بمجرد تعداد الفنون التي تسهم في بنية العرض المسرحي . ان كل واحد من هذه العناصر ينحل الى عناصر ثانوية وبدورها تتحول ثانية - من الداخل - الى مقومات أساسية أخرى . ان عناصر الشخصية الدرامية - مثلا - هي الصوت ، تعابير الوجه ، الإيماءات ، الحركة ، الثياب وغيرها . وكل من هذه العناصر - بالإضافة الى ذلك - هو مركب بحد ذاته . فعناصر الصوت هي لفظ عناصر صوت الكلام ، طبقة الصوت وتحولاته ، ونبرته ، وشدة الزفير والسرعة . غير اننا لم نأت بعد الى النهاية . باستطاعتنا أن نقسم العناصر الصوتية للفرد الى أكثر من ذلك . خذ - مثلا - نبرة الصوت . كل شخص له صفة صوتية معينة تشكل جزءا من شخصيته الفيزيائية . بالامكان معرفة المتحدث بواسطة الصفة المميزة لصوته دون أن يراه المستمع . كما ان هناك نبرات للصوت تماثل الميول العقلية عند الفرد (يغضب ، بفرح ، بسخرية . . . الخ) ومعناها مستقل عن الميزة الصوتية لشخصية الفرد . ان استغلال هذين النوعين من نبرة الصوت - فنيا - هو أمر ميسور . فاستخدام الميزة الصوتية لمثل ما - في مسرحية معينة - يمكن أن يصبح عاملا هاما في اعداد المخرج للعرض المسرحي . ان الميزة الصوتية المؤقتة التي تنتج عن حالة عقلية يكون لها ، عادة ، تفسير فني في النص الدرامي وذلك في (ارشادات المؤلف المسرحية التي تتناول اوصاف وحركات الشخصية ، فيض من التحولات العاطفية ، وتعارض في الحوار) أو في اداء الممثل (نسبة وفيرة من نبرات الصوت التي - برأي تيل - كان قد طورها فوجان في نص حيادي لكاتب) .

لهذا فالمرح ليس له فقط عدد كبير من العناصر ، بل أيضا تسلسل
وغير لهم . هل بالإمكان اعتبار واحد من هذه العناصر أساسيا وضروريا
جدا للمرح ، الجواب على ذلك هو « لا » ، اذا نظرنا الى المرح ليس
فقط من وجهة نظر حركة فنية معينة ، بل من حيث هو ظاهرة دائمة
التطور والتحول .

تكون للمرح ولتغيرات مسرحية معينة - في مراحل تطورية خاصة -
عناصر مهيمنة . في فترة ما يكون النص الدرامي هو العنصر المسيطر
في المرح ، وفي فترة أخرى يكون الممثل ، وفي فترة ثالثة يكون المخرج
أو الديكور . كما ان هناك حالات أكثر تعقيدا . مثلا ، أحيانا يسيطر
المخرج على المرح غير انه يعمل على إبراز الممثل (ستانيسلافسكي) .
ويحصل ذات الشيء في قضايا أكثر تفصيلا : أحيانا تعابير الوجه ،
وأحيانا العناصر الصوتية أو غيرها هي المسيطرة في أداء الممثل (يتوقف
ذلك على المرحلة أو المدرسة المسرحية ... الخ) . حتى في مجال الصوت
تكون - أحيانا - السيطرة للنطق . بينما في أزمنة أخرى ينتشر التثقيب
(Intonation) . كل هذا في غاية التحول ، وجميع العناصر تقوم
بأدوار رئيسية في مجرى التطور ، ولكن دون أن يحرز أي عنصر منها
على سيطرة دائمة . صارت هذه « التحولية » (قابلية التحول) ممكنة
لأنه - كما ذكرنا سابقا - ليس في المرح عنصر أساسي أو ضروري مثة
بالثة . فالنص المكتوب ليس ضروريا ، لأن هناك أشكال مسرحية تعتمد
- الى حد كبير - على الحوار المرتجل (مثل الكوميديا ديلارتي وبعض
أنواع المرح الشعبي) ، وبعضها خال من الكلام (كالمرح الايمائي) .
حتى الممثل نفسه الذي هو أداة الفعل الدرامي قد يختفي - على الأقل
آتيا - من المرح . قد يقوم بدوره عنصر آخر كالضوء (مثلا ،
ان اضطراب الضوء وتغيير لونه وتلازمه لعويل العاصفة - في
إخراج بوربان لمسرحية « حلاق اشيلية » - عبر عن ثورة الشعب
المفترض انها وقعت خارج المسرح لأن الخشبة كانت خالية) .
أو قد تقوم خشبة المسرح الخالية والغير متحركة بدور الممثل لانها

بحكم خلوها تستطيع أن تكون تعبيراً عن نقص حاسم للعقدة . (مثلا : جماعة مسرح موسكو للفن أرادت استخدام توقف مسرحي مؤقت كهذا) طبعاً حالات كهذه تبقى نادرة ولكن يكفي أنها تؤكد أن حرية إعادة ضم (أو تصنيف) هذه العناصر في المسرح لا تستنفد .

كما أن العناصر الافرادية للمسرح ليست مقيدة بعلاقات متوقعة أو ثابتة كما قد يبدو - غالباً - من وجهة نظر التقاليد الصارمة . ليس هناك ولا عنصرين - مهما كانا متقاربين - يستحيل تحريك علاقتهما . يبدو - مثلاً - أن الإيماءات ، وتعبير الوجه ، والكلام ، هي بالضرورة متطابقة ولكن جماعة موسكو للفن المسرح بينت أن عدم تطابقها ذاته لا يمكن أن يستغل فنياً في المسرح . دعونا نقرأ ما يقوله تيل عن هذا الشأن في مقالة له عن إخراجهم لمسرحية « العلم فانيا » : لقد اعتمد المخرج الروسي على تجربته فيما يتعلق بالإيماءات ، وتعبير الوجه ، وأفعال الناس - في الحياة - ليست حصيلة منطقية للكلمة المحكية ، مثلما أن الألفاظ ليست ناتجة عن حركات خارجية ، ولكن كلاهما يصدران - أحياناً تناسيباً وأحياناً لا تناسيباً - من حياة داخلية ، وكلاهما تسببهما قوة محركة خفية تكمن ، من ناحية ، في شخصية الناس القائمة بالفعل إما من خلال إرادتهم أو من خلال طاقتهم المتعذر ضبطها ، وتكمن - من ناحية أخرى - في التأثيرات الخارجية التي تقرر سلوكية الناس دون اختيارهم وغالباً دون وعيهم لذلك كان الصوت والإيماءة قد فصلا عن بعضهما البعض وذلك لأغراض ذات مؤثرات فنية ، وبهذا الفصل - المناقض للعرف السابق - أثرت جماعة موسكو للفن المسرح ليس فقط في التطور الإضافي للمسرح بل أيضاً في حياة جمهورهم . أن المتفرج الذي اختبر نظام المسرح الروسي كان - فيما بعد - ينظر إلى نفسه وإلى الناس الآخرين أكثر تمييزاً . لم تعد الإيماءة - بالنسبة له - مجرد مرافق سلبي للصوت بل عرض مستقل لحالة عقلية ، وغالباً ما يكون العرض (symptom) أكثر مباشرة من التعبير الصوتي . في أكثر أشكاله تنوعاً يؤثر المسرح دائماً

على المنفرج بذات الاتجاه ، أي يظهر له - باستمرار - العلاقة المتبادلة والمتعددة لتعابير مرئية للسلوك من أوجه جديدة .

يلزم مما ورد حتى الآن شرط أساسي هام لنظرية المسرح : وهو جعل مفهوم المسرح كمجموعة من العلاقات الملامدية المنهج والهدف من دراسته . أن تعداد العناصر بذاته هو عبارة عن قائمة جامدة . والتاريخ الحقيقي (الداخلي) للمسرح - هو الآخر - ليس إلا دراسة للتحويلات في العلاقات المتبادلة بين عناصره . ولا يمكن قبول - نظريا - أي من المراحل التطورية للمسرح كتجسيد تام لجوهره ، ولا تقبل أي من الاشكال النظرية الافرادية كمسرح هذه الامة أو تلك ، أو كالمسرح الشعبي البدائي ، أو التعابير المسرحية للأطفال وغيرها . كلما كانت المواد التي في متناول الباحث غزيرة ومتنوعة كلما استطاع أن يميز بسهولة العناصر الفردية وعلاقاتها في البنية العامة للنتاج المسرحي . إلا أن تمييز العناصر الفردية عن بعضها البعض ليس سهلا دائما بسبب قرب العلاقات التي يمكن أن تكون قائمة بينها . مثلا ، من المتعذر أحيانا - تمييز حركة الممثل عن الإيماءة (سيره هو - في الوقت ذاته - حركة وإيماءة) أو تمييز الثياب عن المظهر الفيزيائي للممثل .

والعناصر - من ناحية أخرى - تحل أيضا محل بعضها البعض . لدى شكسبير - مثلا - يحل وصف لفظي متطور بوفرة محل الديكور الذي افتقد إليه مسرحه . أو يمكن أن يظهر الضوء وكأنه جزء من ثياب الممثل (إذا خلع الضوء لونا على الثوب) . وغالبا ما يستغل المخرجون استبدال عنصر بآخر كأداة تقنية . يقول ستانسلافسكي في كتابه (حياتي في الفن) أن المخرج يستطيع أن « يسمف » الممثل بوسائل من الديكور . مثلا ، يستطيع أن يعوض عن تمثيل ريكس بديكور مسرحي مذهل .

فيعبر المسرح - إذن - هو جريان متحول لعلاقات لا مادية تعيد تجميع نفسها باستمرار . ليس فقط التطور من مرحلة إلى أخرى ،

أو من مخرج الى آخر ، أو من مدرسة مسرحية الى أخرى ، والذي يقوم على هذا الجريان كل عرض مسرحي . ضمن العرض المسرحي تواجه العناصر وتقاوم بعضها البعض بتأثير مماثل في نطاق التوتر الدائم الذي ينقله الزمن المسرحي . ليس الفعل المتحرك وحده الذي يندمج في جريان هذا الزمن : بل كل شيء ، بما في ذلك التوقف (Pause) الجماد . كما أن هناك مناهج الإخراج والتمثيل تقوم على استثمار « الوقفات » كنصر ديناميكي . يقول كاتب سيرة - باسيمان - الممثل الألماني : في الفصل الرابع من مسرحية « لينستين » لشيلر يلعب باسيمان فقط مشهد الدخول الى « ايكد » . ويصور هنا - بشكل رائع - تدمير روح قوية وتبديد قوة هائلة . انه يتحدث الى المحافظ وهو لازال يحتفظ بموقف الامير والحاكم اليقظ الطيف : الا أنه شارد الذهن بشكل مزعج . ان تيقظه الذهني يبدأ ويتلاشى فجأة . ووقفات طويلة تقاطع حديثه . (يقوم باسيمان بشطب متطرف من نص شيلر وذلك من أجل هذه المؤثرات الفنية) . ان غاية باسيمان من هذا الشطب كانت - بوضوح - تصعيد التوتر الدرامي وكانت الوقفات هي وسائله ، ولهذا هناك جريان زمني محض - زمن لا مادي كمجرى النهر لفعل لا مادي . كل شيء على الخشبة هو مجرد قاعدة مادية للفعالية المسرحية التي منها تتبادل وتتداخل افعال وردود افعال الابطال الحقيقيين . وكل تغير في علاقات العناصر هو - بذات الوقت - ردة فعل فيما يتعلق بما سبقه وفعل بالنسبة لما سيليه . ليس الممثلون وحدهم أدوات الفعل وردود الفعل بل المسرح ككل . ان الخشبة هي - ككل شيء في المسرح - في حركة دائمة بين الممثل والشيء الساكن . في لحظة توتر جاد يصبح المسدس الذي وجهه شخص الى عدوه فاعلا اكثر من الممثل الذي يقوم بدور الشخص . حتى الديكورات يمكن ان تصبح ممثلين ، وبامكان الممثل ان يصبح ديكورا . ان تعاقب الافعال وردود الافعال تحدث - دوما - توترا متجددا ومستمرا غير مماثل لعقدة التوتر الصاعدة باستمرار (تعارض ، مفاجأة ، وكارثة) والتي تسود انماطا (مسرحية) معينة ومراحل تطويرية للمسرح . ان عقدة

التوتر لا تشتت فقط عقدة بل عقدة موحدة . غير ان هناك اشكالا
درامية متعددة لا تعترف بوحدة العقدة مثل دراما القرون الوسطى
والدراما الترفيحية «Revue» . وهناك ايضا اشكال لا تعترف حتى
بالعقدة مثل المشاهد المنفصلة التي ادى ترابطها - فيما بعد - الى
نشوء « الميم » (مسرحية ساخرة تعتمد الحركة في سرد حوادثها) او
الى نشوء الدراما الروحية للقرون الوسطى .

بعد ان أصبحنا مدركين لجوهر المسرح سنحاول الآن ان نشرح
ونتحقق من صحة هذا التوكيد بتحليل العديد من عناصره . دعونا نفحص
- أولا - النص الدرامي . لقد تم الاعتقاد في بعض الأزمنة ان الهدف
الوحيد للمسرح هو اعادة نسخ عمل الكاتب المسرحي (مثلا ، كان المؤلف
- في المسرح الفرنسي للقرن التاسع عشر - هو الذي يخرج عمله) .
في ازمئة اخرى - بالعكس - كان هناك رأي سائد بأن المسرحية هي مجرد
نص لعرض مسرحي وليست عملا أدبيا مستقلا (هذا الرأي عبر عنه
اوتكار زيش في « علم جمال الفن الدرامي ») . ان هذين المفهومين - على
كل حال - هما فقط تعبير عن آراء معاصرة عن المسرح المحدد بمنهج
فني معين . اذا نظرنا الى الدراما بدون محاياة لأي مرحلة لوجدنا - في
الوقت ذاته - انها نمط أدبي متجانس مساوٍ للقصيدة الغنائية والقصة ،
وهي ايضا أحد عناصر المسرح . طبعاً من حيث توجهها الفني تميل أحيانا
نحو هذا القطب ، وتتجه أحيانا نحو ذاك القطب . ومثلما يصعب تصور
تطور أدب بدون دراما - النمط الأدبي الحواري - كذلك يصعب تصور
تطور دراما بدون أدب . لقد استمدت الدراما باستمرار من مصادر
القصيدة الغنائية والقصة ، ومن ناحية أخرى لقد أثرت في هذه الأنماط
المجاورة . أما فيما يتعلق بعلاقة الدراما بالمسرح فيجب ألا ننسى ان في
احتياج المسرح للكلمة التي تخدم أغراضه يستطيع اللجوء الى أي نمط
من الأنماط الأدبية الأساسية وهكذا يفعل . على الرغم من التعابير
الفنائية في مرثي مريم العذراء - خلال القرون الوسطى - كانت تمثل .
ان البعد القصصي يدخل في تماس مع المسرح - مثلاً - عبر مسرحية

(Dramatization) القصص . اذا كان المسرح - مع ذلك - يلجأ الى الدراما أكثر من القصة أو القصيدة الغنائية فذلك لأن الدراما هي شعر الحوار ، والحوار هو فعل تم للتعبير عنه باللغة ، والاحاديث الحوارية - تكتسب - في المسرح - قيمة لكونها تشكل سلسلة من الافعال وردود الافعال .

حين تصبح الدراما جزءا من المسرح تتخذ وظيفة وشكلا يختلفان عما لها كعمل ادبي . ان قراءة مسرحية لشكسبير تختلف عما هي عليه ذات المسرحية وهي تقدم على الخشبة . تصبح وظيفة الوصف - كما ذكرنا سابقا - عند القراءة مجرد مقاطع غنائية أما عند العرض فتصير ديكورا لفظيا (Word-set) . طبعا توجد - في هذا المجال - اختلافات كبيرة بين المسرحيات . هناك اعمال درامية تقاوم الاخراج الى حد كبير (مثل المسرحية المعدة للقراءة Closet drama) ، وهناك مسرحيات لا حياة لها - تقريبا - خارج المسرح (١١) . يعلق تيل - مثلا - على مسرحية « سيرانو دو بير جراك » ل روستان قائلا ، « مسرحيات كذلك التي لروستان تشبه - الى حد كبير - النصوص المحكمة الصنع للاوبرا والمسرحيات المشهدية التي يعطي فيها المؤلف - الفنانين مقتدرين - فرصة ليطوروا فيها فنههم » . على أية حال هناك توتر بين القصيدة الدرامية والمسرح . نادرا ما يمر النص بالخشبة دون تعديل (تكيف) مسرحي . واستخدام تعبير « التفسير المسرحي للدراما » ليس الا ملاطفة في التعبير تخفي حقيقة التوتر القائم بين المسرح والادب . في تجسيد النص الدرامي يشدد الممثل والمخرج بملأ ارادتهما (وأحيانا ضد ارادة الكاتب) على أهمية نواح معينة في العمل الادبي ويقللان من أهمية نواح أخرى . ويتمتع الممثل باختيار كيفية معالجة « المعنى الخفي » للنص - ذلك المعنى الذي لا يمكن التعبير عنه بوضوح في الحوار مع انه يتعلق بالدراما . إن الكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة فقط ، أما الممثل فهو سيد مجموعة وافرة من الوسائل التي تتضمن صوته ، وتعابير وجهه وغيرها . مع ذلك يستحيل على الممثل أن يقدم فقط ما ينطوي عليه

النص . نحن نرى - دائما - انسانا يرمته على الخشبة وليس فقط ما يريها الكاتب منه . فقد ادرك ستانيسلافسكي ووصف التوتر القائم بين النص الدرامي والمسرح بشكل تصويري ، وذلك في فصل من كتابه « حياتي في الفن » ، سماه « عندما تلعب دور رجل شرير حاول أن تجد أين هو خير » . وفي ذلك الفصل يقول : « حين نظرت من الصالة ادركت ، بوضوح ، اخطاء الممثلين وأخذت اشرح لرفاقي . استمع ، قلت لواحد منهم . أنت تقوم بدور شخص متدمر وأنت تتأوه باستمرار . يبدو أنك حريص - لا سمح الله - على ألا يظهر دورك إلا كمتدمر . ولكن أنت قلق على ذلك في حين أن المؤلف اعطاه عناية كافية . انت - بالنتيجة - تستخدم فقط اونا واحدا . ولكن اللون الاسود يصبح فعلا اسودا حين يظهر بعض من اللون الابيض كتنقيض له . لذلك اعط دورك القليل من اللون الابيض بنسب مختلفة وتركيب من الوان أخرى متنوعة . عندها سيكون هناك تباين ، وتنوع وحقيقة . لذلك حين تلعب دور المتدمر حاول ان تكتشف أين هو سعيد ونشيط » (١٢) .

طعنا ليس الامر - دائما - مجرد تكملة للنص بنقيض جلي ، أحيانا هناك امكانيات دلالية متعددة يقدمها النص للممثل . فيما يتعلق بهذا الامر ثمة تذبذب تطوري في الأدب المسرحي ذاته . هناك مراحل تاريخية يكون الجهد فيها منصبا على تحديد العرض المسرحي - إلى حد ممكن - بوسائل النص . وهناك مراحل أخرى حيث يتقصد النص أن يترك حرية كافية للتجسيد المسرحي . إن مسرحيات إيسن التي تفرض - بشكل شبه منهجي - على النص معنى مزدوجاً هي من النوع الآخر . وهذه الحالة تنطبق على تشيخوف أيضا . « ان سحر مسرحيات تشيخوف يكمن ليس فيما تنقله الالفاظ بل فيما يختفي خلفها إما في الوقفات ، أو في سيماء الممثلين ، أو في اشعاعات مشاعرهم الداخلية . وهذا يظهر حيا - على الخشبة - ليس فقط الأشياء الجامدة ، والاصوات ، والديكورات ، والصور التي يبدعها الممثلون ، بل أيضا مزاج المسرحية ذاته والعرض المسرحي برمته . هنا كل شيء يعتمد على الحدس

الخلق والحساسية الفنية (١٣) . هكذا هي العلاقة بين المسرح والدراما ، دائما متوترة ولهذا أيضا خاضعة للتحول . مع ذلك ليس المسرح - في الحقيقة - خاضعا للأدب ولا الأدب خاضعا للمسرح . يمكن لمثل هذين التطرفين (أي خضوع الأدب للمسرح أو العكس) أن يحدثا فقط في مراحل تطورية خاصة ، بينما في مراحل أخرى يتم التوازن بين الطرفين .

بعد أن فحصنا النص المسرحي ، دعونا نكتب على دراسة العنصر الثاني من العناصر الأساسية ألا وهو « الفضاء الدرامي » . أن الفضاء الدرامي ليس ماثلا للخشبة ولا للمكان ذي الأبعاد الثلاثة ، الذي ينشأ في الزمن وعبر التحولات التدريجية في العلاقات المكانية بين الممثل والخشبة وبين الممثلين أنفسهم . كل حركة يقوم بها الممثل تدرك وتقيم من حيث علاقتها بالحركات السابقة وبالنسبة للحركات اللاحقة المتوقعة . وبفهم الطريقة يفهم ميل الشخص - على الخشبة - كتحول في ميله السابق وانتقال نحو ميله المقبل ، لهذا يتحدث زيك عن فسحة الخشبة كمجموعة من القوى : « أن الشخص الممثل بالممثلين هم مرآة معينة لطاقة مختلفة الحدة تبعاً لأهمية الشخصيات التي هي في وضع درامي محدد . أن علاقاتهم الدرامية التي يقدمها هذا الوضع هي مثل خطوط الطاقة التي توحد وتفرق بين الشخص . أن الخشبة المملوءة بشبكة من خطوط هذه الطاقة وبطرق مزودة بمحرك أحدثتها خطوط الطاقة هي نوع من حقل الطاقة متحول في شكله وفي قوة عناصره الفردية (١٤) .

بحكم طبيعته النشطة يستطيع الفضاء الدرامي أن يتجاوز الخشبة في كل الاتجاهات . من هنا نشأت ظاهرة الخشبة الخيالية التي كتب برازاكوف وستيبتز قائلين : « تقع الفعل خلف الخشبة أو - في بعض الحالات - فوقها أو تحتها » (١٥) . لقد استغلت مختلف المراحل التطورية للمسرح الإمكانيات المتعددة الأشكال للخشبة بطرق مختلفة . يلجأ المسرح - أحيانا - إلى الخشبة الخيالية لأسباب محض تقنية : أفعال يصعب تجسيدها على الخشبة كمباريات ، أو تجمعات كبيرة من الناس وغيرها ، توضع على الخشبة الخيالية ، أحيانا يفرض العرف استعمالها . مثلا ،

المشاهد الدرامية في التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية كانت تنقل الى خشبة خيالية ، وأحيانا هناك أسباب فنية تستوجب استعمالها كأداة لتصعيد التوتر وغيره . سواء كانت الخشبة الخيالية تستخدم كثيرا أو اطلقت تبقى صفة مميزة لطبيعة الفضاء الدرامي لهذه المرحلة أو تلك .

« إلا ان الفضاء الدرامي يتخطى الخشبة بطريقة أخرى وبأكثر فعالية مما بنجز عبر الخشبة الخيالية . انه يضم الخشبة والصالة معا . لقد أدرك زيك أن « المؤثرات المشتقة من الحقل الديناميكي للفضاء الدرامي تنتقل الى الصالة والجمهور » (١٦) . ان النظرية المعاصرة للمسرح تنظر الى الخشبة والصالة على أنهما « كل واحد » من وجهة نظر الفضاء الدرامي (١٧) . حتى لو كانت الخشبة منفصلة عن الصالة بأضواء مقدمة الخشبة ، أو في الخلفية ، على اليسار أو على اليمين هو ذات الشيء في نظر المتفرج الجالس امام الخشبة . ولكن اذا أحاط المتفرجون بالخشبة (هكلها هو الحال - أحيانا - في المسرح الشعبي) كما يشير زيك ستفقد هذه النظائر معناها . اذن الفضاء الدرامي يسود كل المسرح وينشأ في ذهن المتفرجين اثناء العرض المسرحي . ان الفضاء الدرامي هو القوة التي تقيم وحدة بين كل عناصر المسرح وبذلك الوقت يتلقى منها معنى حي .

يعتقد زيش ان جلوس المتفرجين حول خشبة المسرح الشعبي يحجب عنهم رؤية وجوه بعض الممثلين وما يجري بينهم . لهذا ليست مواقع الممثلين متساوية في الاهمية كما هو الحال عند جلوس الجمهور امام الخشبة . (المترجم) اما الممثل فهو العنصر الهام الآخر الذي يجمع حوله عناصر مسرحية أخرى . ان اهمية الممثل لبنية العرض المسرحي تكمن في انه أكثر الذين يقومون بالفعل . كما أن كون أن الممثل هو كائن حي لها اهميتها أيضا . يتحدث هيجل عن ذلك في « علم الجمال » قائلا ، « ان مادة الشعر الدرامي الخاصة والمدركة حسيا وعقليا ليست - كما رأينا - مجرد صوت الانسان ، أو الكلمة المنطوقة بل انسان برمته لا يعبر فقط عن مشاعر ، أو صور ، وافكار بل ينخرط في فعل حقيقي

ويؤثر بوجوده الكلي في الصور ، والمقاصد ، والافعال وتصرفات الآخرين ؛
ويقبل - بالمقابل - تأثيرهم او يقاومهم « (١٨) . فالممثل هو فعالية الخشبة ،
وكل شيء آخر سواه - على الخشبة - يقيم بالنسبة اليه « كاشارة »
لنظامه العقلي والجسماني . من هنا وفرة وتمعقيد الاشارات المسرحية
التي كشف عنها زيش في كتابه الرائد والتي طورها بوغاتيرف - بشكل
متم - فيما بعد . ان الاشياء الاخرى التي تقع خارج نطاق الممثل تدرك
بالحواس فقط ، اما الممثل وتعاير وجهه فيمكن « النفاذ اليها عبر المشاركة
الوجدانية المباشرة للمتفرج . لذلك يبدو الممثل اكثر حقيقة من أي شيء
آخر على الخشبة ، او ربما الحقيقة الوحيدة على الخشبة . وكلما كان
الممثل قريبا من فعل الخشبة كلما كانت حقيقته ، وتعدد جوانب
شخصيته ، وتعاير وجهه اكثر قابلية للاختبار المباشر . من هنا الفارق
بين الشخصيات الثانوية والشخصيات الرئيسية . وبحكم مساهمته
في الفعل حتى الشيء يمكن ان يختبره المتفرج وكأنه ممثل . في هذه الحالة
يصبح الشيء اكثر حقيقة للمتفرج . مثلا ، « ان نافورة حقيقة ، او
خشبة فارغة - على طريقة مايرهولد - فيها مخيم ، ومناصب
ثلاثية القوائم ، وزجاجة الترمس هي من بين الاشياء الاخرى التي تحدد
الخشبة . هذه الحقائق المعروفة والعامية ليست على الخشبة لاجل
جمالها او لاجل وصف البيئة . انها هنا للمسرح ، للاحساس والإفتنان .
هذه الاشياء هي هنا كالممثل ، لها آلاف المعاني حسب العلاقات والحالات
التي تتداخل فيها . . . انها هنا لا لتروي نشاطا بل لتبدعه بإيقاعها
المكاني او بالتحول الزمني » (١٩) .

ان العلاقة بين الممثل والشخصية التي يجسدها هي من نوع
خاص ، والسؤال الذي قد أنير كثيرا يتعلق فيما اذا كان الممثل يخلق
الشخصية من نفسه ، من احساسه الشخصية واختياراته ، أم انه
يقول بذلك في معزل عن حياته الشخصية باجراء حسابات مدروسة . اثار
ديدرو هذا السؤال لاول مرة - في كتابه «Paradoxe sur le Comedien»
والنظرية المعاصرة للمسرح (٢٠) تجيب عليه - تقريبا - على الشكل التالي :

إن اختيار الشخصية مباشرة من قبل الممثل والإبداع المنفصل انفعاليا هما دائما حاضرا . غير أن أثناء التطور (التاريخي للمسرح) يتم أحيانا التوكيد على هذا المحور أو أحيانا على ذاك (مثلا ، ساد خلق الشخصية من الاختيار الشخصي بين بعض الممثلين الكبار في مرحلة الواقعية النفسية - ومن بينهم هانا كفايلوفا في بلدنا) . على كل حال ، دعونا لا ننسى أن العلاقة بين الإنسان والفنان عند الممثل هي متبادلة . الممثل لا يعيش المسرحية جزئيا فقط بل يلعب 'الحياة' أيضاً جزئيا . يروي كوكيلين في محاضراته *L'Art et le comédien* (٨٨٠) حادثة عن تأله : « يقال أنه حين علم بموت والده أطلق صرخة بكاء حادة ، حادة للغاية ، وصادقة لدرجة أن الفنان الذي هو دائما متيقظ في الإنسان انتبه إلى ذلك في الحال وقدر - فيما بعد - أن يستغلها على الخشبة » (٢١) . هناك توتر بين ذاتية الفنان وموضوعية عمله في كل الفنون ، إلا أن هذا التوتر يُختبر بحدة أكثر من قبل الممثل لأن شخصيته التامة جسدا وروحا هي مادة فنه .

رغم ذلك فإن الرابطة بين حياة الممثل وإبداعه الفني ليست مباشرة في مسرحية محددة . توجد بينهما طبقة مؤلفة من مجموعة من الخطط المتعددة التي هي بمثابة خاصية دائمة لممثل معين وتنتقل من دور إلى آخر . كما أن هذه الخطط الثابتة - بالنسبة للجمهور - هي وثيقة الارتباط بشخصية الممثل الحقيقية . والجمهور يدرك الممثل في دور جديد من خلال هذه الخطط . وهذه الأخيرة تجعله - عاطفيا - أما متعاطفا أو بغيضا عند الجمهور . وتقييم الجمهور لأداء الممثل يعتمد تلك الخطط . إن التوتر القائم بين عرض مسرحي محدد ومجموعة الخطط الثابتة هو أيضا عامل ذو بنية فنية في التمثيل . هناك مراحل وأنواع من المسرح وشخصيات مسرحية يقلب عليها ما هو ثابت في أبداع الممثل . أما في 'زمنه' أخرى فيكون - التوكيد على التمايز المدهل للأدوار . تسيطر الشخصية المسرحية الثابتة على تمايز الأدوار خاصة عند 'الكوميديين' : فلاستا يوريان هو مثال على ذلك . ويسمى التمثيل

الهلزي لجعل أداء التمثيل شأنا ثابتا وذلك بخلق أنماط مستقلة عن شخصية الممثل : بلوسينثلا ، باجازو ، هارليكوين وهانسورست وغيرهم (يمثلون هذا الاتجاه في التمثيل) . ان نسبة التوترات المحيطة بالممثل - ككل شيء آخر يدخل في بنية العرض المسرحي - لا يمكن استنفادها بالتناقض والتوتر القائمين بين الشخصية المسرحية والعرض الافراي . بمقدورنا أن نعدد تناقضات عديدة أخرى للفن المسرحي ، لا سيما اذا انتقلنا من الممثل كفرد الى فرقة التمثيل ، ومن واحد من الشخصيات الدرامية الى مجموعة بأكملها من الشخصوس المساهمة في عرض معين .

اما الجمهور فهو العامل الاساسي في المسرح . كالفن الدرامي والممثل ، يقوم الجمهور بدور الایجاز (Summarizing) في المسرح لان كل ما يحدث على الخشبة موجه - بطريقة او أخرى - الى الجمهور . اذا تكلم الممثلون - على الخشبة - فالفرق بين كلامهم وبين حديث الحياة اليومية يكمن في تأثير كلامهم في الجمهور (الذي نادرا ما يوجه الكلام اليه) المصغي خلف أضواء مقدمة المسرح يؤخذ بعين الاعتبار . كما ان أحداث التكم في المسرح قد أعدت بطريقة مدروسة من أجل الجمهور . وغالبا ما يدار الحوار بطريقة معينة تجعل فهم الجمهور له مختلفا عن فهم احد الشخصوس المسرحية . كما أن الجمهور يستطيع أن يعرف - الى حد ما - أكثر عن وضع ما في زمن محدد من الشخصيات الدرامية . كل هذا يكشف بطريقة مؤثرة عن مساهمة الجمهور في فعل الخشبة . ليس فعل الخشبة وحده الذي يؤثر في الجمهور ، بل الجمهور أيضا يؤثر في فعل الخشبة . رغم أن الأخيرة - كقاعدة - يتم فقط أثناء العرض حين يكون الممثلون اما مدعوين أو مكبوحين بالادراك المتوقع للجمهور ومزاجه أثناء العرض . الا أن هناك حالات تكون فيها مشاركة الجمهور واضحة ، كما يحدث - أحيانا - في المسرح الشعبي عندما يتخرط الممثل في حديث مباشر مع الجمهور (٢٢) ، أو في المسرحيات الارتجالية الكوميديية حين يفسر الممثل ضحك الجمهور كاستجابة ايجابية أو سلبية لكلامه ، ويلجأ

الى الاستجابة في حديث ضلفي مع شريكه ليقول : « حاول ان تفهم ما يفكر به الجمهور عنك » .

كما أن المسرح يبدي جهدا دائما في جعل مساهمة المتفرج في العرض المسرحي « مباشرة » قدر الامكان . وهذا هو الهدف من وضع ممثلين بين المتفرجين ، ومداخل للممثلين من الصالة ، او تعيين شخصية ما وسيطا بين الخشبة والصالة كهو في مسرحية « من حياة الحشرات » للأخوين كايك . حتى لو كان المسرح - بهذا الشكل - لا يروق للمتفرج ، غير انه يحثه على المشاركة . يذكر شارل فيدرالك - عن مشاركة المتفرج - مثالا مفيدا يتعلق باخراج هيلار لمسرحية « الضوء » لدوهايمل : « لا زلنا نذكر المشهد الذي يقف فيه برنارد - الرجل الأعمى - أمام النافذة المطلة على بحيرة عند الغروب يتخيل ويصف شعريا جمال المشهد الذي لا يراه ولم يره أبداً . وعندما يتقدم الأعمى - في مسرح براغ القومي - من النافذة يصبح المنظر الجميل المضيء ظلما دائما ، وأمام هذه الخلفية السوداء التي انيرت انارة قوية بضوء بنفسجي زاه وغير حقيقي يتفوه البطل بوصفه . بهذه الطريقة يدعى المتفرج ليحل محل المتكلم ، وأمام هذه النافذة هو ايضا يصبح رجلا أعمى » (٢٣) . على أية حال ان ادوار الممثل والمتفرج هي اقل تميزا مما قد يبدو لنا لأول وهلة . حتى الممثل - لدرجة معينة - هو متفرج بالنسبة لشريكه في اللحظة التي يلعب الاخير فيها دورا . كما ينظر للكومبرس - بشكل خاص - على أنهم متفرجون لأنهم لا يتدخلون بالمسرحية بفعالية . ان ادخال ممثلين بين الجمهور يصبح واضحا للغاية - مثلاً - حين يثير كوميدي ممثلاً مساعداً من ممثليه على الضحك حتى لو كنا مدركين ان ضحك كهذا قد يكون متعمداً (لاقامة تواصل فعال بين الخشبة والصالة) الا اننا لا تكف عن ادراك ان في هكذا لحظة تكون الحدود بين الخشبة والصالة تمر بالصلة ذاتها والممثلون الضاحكون هم على جانب الجمهور .

لذلك فالجمهور هو كلي الوجود في بنية العرض المسرحي . ليس فقط معنى ما يحدث على الخشبة ، بل أيضا معنى الاشياء التي على

الخشبة- يتوقف على الجمهور وفهمه . هذا صحيح - خاصة - فيما يتعلق باكيسوار الخشبة الذي له معنى محدد - وفي بعض الحالات وجود محدد - يخلعه الجمهور عليه . باستطاعة الموضوع Object - على الخشبة - أن يؤثر في الجمهور كشيء يختلف كثيرا عما هو عليه في الواقع . بالحقيقة أنه قادر على أن يتواجد فقط بطريقة تخيلية كما هو الحال بالنسبة للاكيسوار التخيلي في المسرح الصيني(٢٤) . بهذه الحالة يكفي أن الجمهور يعرف (لأنه تعلم بواسطة أيماءات الممثل) أن الممثل يحمل مجدافا بيده (٢٥) .

لقد بلغنا نهاية موجزنا لمشاكل نظرية المسرح . لم تكن معنيين بمسح فعلي لمشكلاتها بقدر ما كنا نريد وصفا سريعا لوجهة النظر التي من خلالها تنظر نظرية المسرح المعاصرة الى مهامها . لقد لاحظنا أن تنظيم العرض المسرحي - في نظر المنظرين - بدأ يأخذ بوضوح متزايد مظهر « البنية » (Structure) ، أي نظام ديناميكي يتخلله حشد تناقضات (دائمة الفعلية) قائمة بين عناصر فردية وعناصر مجموعية ، وهذه التناقضات تبقي هذا النظام في حركة . وهو أيضا بنية تحلق بحرية أمام عيني المتفرج ووعيه دون أن تكون مرتبطة بالواقع الوجودي من خلال أي من عناصرها ، ولكن بتلك العناصر تشير مجازيا الى كل الواقع الذي يحيط ويخلق إنسان مرحلة ومجتمع محددين .

الهوامش :

- ١- إن التعاطف مع مادة محددة لا يمكن تعميمه . وليس هناك فرد -مهما عظمت قوة حساسيته الجمالية- قادر أن ينظر إلى جمهور كل الفنون ، لأن الاحساس بالمؤثرات الجمالية للكلمة ليس بالضرورة مرتبطا بالمؤثرات الفنية اللون أو النغم وغيرها .
- ٢- كان مسرح D41 طليعياً وقام بتأسيسه لي . اف . بوريان وذلك عام ١٩٣٣ . ان حرف «D» يرمز إلى اللفظة التشيكية أي diavadlo «مسرح» . كما ان الدليل المسرحي يشير إلى موسم مسرحي خاص يقع بين ١٩٤١-١٩٤٠ .
- 3- Estetika dramatického umění (prague, 1931).
- 4- Divadelní vzpomínky (prague, 1971).
- 5- راجع
- A contribution to the problem of language, slovo a slovesnot 5 (1939): 24-32.
- 6- راجع
- R. Jakobson, "the statue in puskin's poetic mythology", appears in Roman Jakobson, Puskin and his sculptural myth, trans. and ed. John Burbank (the hague, 1965), pp. 44.
- 7- W. Golther, "Der Schauspieler im Mittelalter" in E. Geissler's anthology Der Schauspieler (Berlin, 1926), p.97.
- 8- Divadelní vzpomínky, p.99.
- 9- Julius Bab, Albert Bassermann: Weg und werk (Leipzig, 1929), p.330.
- 10- راجع
- J. Veltrusky, "Man and Object in the theatre", can be found in A Prague school Reader on Esthetics, literary structure, and style, ed. Paul L. Garvin (Washington, D.C. 1964), p. p. 83-9.
- 11- راجع
- Tille, Divadelne vzpomínky, p.57.
- 12- Moja žizn'v iskusstve, 7th ed. (Moscow, 1941)p.57. -
- 13- Ibid., pp. 285-86.
- 14- Estetika dramatického umění, p.246.
- 15- K. Pražáková, "pomyslné jeviště, jeviště (92), pp. 390-92.
- 16- Estetika dramatického umění, p.246.
- 17- viz., M. Kouřil and E.F. Burian, Diavadlo práce (prague, 936).
- 18- Georg Wilhelm Friedrich Hegels Werke (berlin, 1843)XO, pt. 3,52.
- 19- J. Honzl, "Vsevolod Meierchold a revoluční oktjabr diavdla". Moderní ruské diavdlo (prague, 928), p.72.
- 20- J. Honzl, "Nad Diderotovým o herci", program D40, Feb. 8, (940, pp.8): 85.
- 21- Art and the Actor, trans. A.L. Alger (New York, [915), p.59.
- 22- P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské, (prague, 1940).
- 23- "Notes sur le théâtre à prague", Choses de théâtre 2 (923), [2-]3.
- 24- K. Brusak, "Zanky na čínském divdle", slovo a slovesnot 5 (939): 9ff.
- 25- E.F. Burian's staging of komedie o Františce a honzickovi in Druhá lidová suita.

قدم العرض الأول على مسرح ٣٩ في أيار ١٩٣٩ .

السيمياء في المسرح الشعبي

بيتر بوغانريف

الزّي القومي هو شيء مادي وإشارة (Sign) في آن واحد . بمعنى أدق ، يحمل الزّي القومي بنية من الإشارات . يعين الزّي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية ، وهوية قومية ، ودين .. الخ . ويرمز الزّي إلى منزلة لابسّه وعمره وغيرها . بالمثل ، البيت ليس شيئاً فقط . إنّما أيضاً إشارة لقومية ، ولدين ، وللحالة الاقتصادية للرجل الذي يملكه^(١) .

ما هو بالضبط الزّي المسرحي أو المشهد الذي يمثل بيتاً على الخشبة ؟ إنّ الزّي المسرحي والمشهد الدالّ على بيت في مسرحية هما غالباً إشارات ترمز إلى واحدة من الإشارات التي تصف بيت أو زّي شخص معين في المسرحية . فكل من الزّي أو البيت هو إشارة لإشارة ، وليس إشارة إلى شيء مادي^(٢) .

أحياناً ، قد يشير الزّي المسرحي أو المشهد إلى إشارات عديدة . قد يرمز الزّي المسرحي ، مثلاً ، إلى ثري صيني ، ويتم ذلك بتمييز الشخصية المصورة بإشارة لقوميتها وإشارة لمكانتها الاقتصادية . إنّ زّي بوريس بودونوف يشير إلى أنّه ملك ، وينتمي إلى القومية الروسية في آن واحد . في إخراج مسرحية (حكاية الصياد والسّمكة) لبوشكين ، الدار الأولى هي إشارة إلى شدة فقر الرجل المعجوز والمرأة المعجوز ، والدار الثانية هي إشارة إلى المنزلة الأرستقراطية للمرأة المعجوز ، والدار الثالثة هي إشارة إلى واقع أنّ المرأة المعجوز قد أصبحت إمبراطورة

روسيا. ولكن مشاهد كل هذه الانشاءات تؤكد على أن أصحابها هم قومياً من الروس. كما أن الإيماءات الأمرة للممثل الذي يلعب دور القيصر أو الملك ، أو الممثل الذي لمشي بخطى غير ثابتة وهو يقوم بدور المجوز ليست لا « إشارات لإشارات » .

على أية حال ، لا الزى القومي ، ولا المشهد ، ولا إيماءات الممثلين لها اشارات تكوينية (Constitutive) كالتي للبيت الحقيقي أو الزى الحقيقي . عادة يكون المشهد أو الزى محدداً بإشارة أو اثنتين أو ثلاث . يستخدم المسرح فقط اشارات للزي والمشاهد التي هي ضرورية للموقف الدرامي ، وأود هنا أن ألفت النظر الى أنه لا الزى المسرحي ، ولا قطعة من المشهد المسرحي ، أو أية إشارة مسرحية أخرى — كالإلقاء ، والإيماءات وغيرها — لها دائماً وظيفة تصويرية (Representational) نحن ندرك زي الممثل كزي ممثل في حد ذاته ونحن ندرك اشارات الخشبة وغيرها — كمجرد اشارات للخشبة ، لا تمثل بحد ذاتها أكثر من الخشبة . ولكن على الخشبة لا نجد فقط اشارات لإشارة تدل على شيء مادي ، بل أيضا اشارات للشيء المادي ذاته . يقوم الممثل على الخشبة — ممثلاً — بدور شخص جائع يمكن التذليل عليه بواسطة أنه يأكل خبزا بحد ذاته ، وليس كخبز كإشارة للفقر . ينبغي أن نكون على يقين أن الحالات التي تكون فيها الإشارات تمثل على الخشبة هي أكثر من الحالات التي تكون فيها الإشارات تصويراً لأشياء مادية .

تستخدم على الخشبة ليس فقط الملابس والمشاهد ، أو الاثاث المسرحي الذي بمثابة إشارة ، أو مجموع لمدة إشارات ، بل أيضا الأشياء المادية الفعلية . ترى النظارة هذه الأشياء الحقيقية ليس كأشياء مادية فعلية فحسب ، بل كإشارة لإشارة ، أو كإشارة لأشياء مادية . مثلاً ، إذا كان الممثل يقوم بدور مليونير ، سيعتبر الجمهور لبس المليونير اختام الماس « إشارة » لثروته العظيمة ، لن يبالي سواء كانت الماسة حقيقية أم مزيفة . في المسرح ، معطف من فرو الفقمة هو فقط إشارة الى سمو ملكي ، ولا أهمية هناك إذا كان المعطف مصنوعاً من فرو الأرنب

أو القمعة ، ويمكن أن تمثل الخمرة الثمينة - على خشبة المسرح - بخمرة حقيقية أو بشراب الفريز .

إنه للفت للنظر أن الشيء المادي الفعلي على الخشبة - مثلا - الماسة الحقيقية هي غالبا فقط إشارة لإشارة ترمز إلى شيء مادي (إشارة - مثلا - إلى غنى الشخصية) وليست إشارة إلى الشيء المادي بذاته . من ناحية أخرى ، أن الإشارة التي تتميز بتخطيط مفرط لمشهد بدائي يمكن أن ترمز إلى شيء مقادي بذاته مثلا .

في خيمة الطاي (Altai) على خشبة المسرح ترتفع شجرة البتولا المورقة إلى الأبد وعليها تسع ثلم . تشير الثلم رمزيا إلى مراتب العالم السماوي التي يدخلها الكاهن تدريجيا . عند أداء الطقس حيث يصعد الكاهن هذه الثلم ، يرتفع (الكاهن) في عيني الحضور من المرتبة الأولى إلى الثانية حيث يؤدي في كل سماء مشهدا خاصا (٢) . (وهكذا كل ثلمة لا ترمز فقط إلى السماء ككل ، بل أيضا إلى أي قسم خاص فيها : السماء الأولى ، السماء الثانية ، السماء الثالثة ... الخ) .

مثال آخر ،

تقام طقوس الأرونت Arunt في أماكن إقرتها التقاليد : على الصخور ، على الأشجار وفي السيرك . بالنسبة للورامونك (Warramung) يمكن أن يقام الطقس في أي مكان . ولكن مكان الفعل يحدد بالرسم . هذه الرسوم التي تحدد المكان كانت ترسم إما على أجسام المشتركين أو على الأرض . لهذه الرسوم طبيعة خاصة . مثلا ، تشير دائرة حمراء صغيرة على الظهر ، أو على بطن الذي يؤدي الطقس إلى بركة . أو يصبغون الأرض باللون القرمزي مستخدمين صبغة بيضاء لرسم خطوط ملتوية عليها ترمز إلى جدول أو غدير . (هنا أيضا إشارات معينة على جسم الممثل ، أو على الأرض ترمز إلى الأشياء بذاتها) .

ينبغي ان يعتمد المشهد اللفظي - والذي يحكم التقاليد المسرحية يقوم ممثل بوصفه للجمهور عند غياب المشهد المسرحي عن الخشبة - على وصف اما شيء مادي ، او ايراد واحدة او العديد من الاشارات التي ترمز للمشهد . نواجه مثل هذا المشهد الموصوف لفظياً في المسرح الهندي القديم . كما انه انتشر في العروض الطقسية للكهنة في كل مكان .

كل الاشياء التي هي اشارات مسرحية - بالنسبة لاوتكار زيش لها وظيفتان : الوظيفة الاولى والاكثر اساسية في اعطاء وصف فوتوغرافي للشخص المسرحية ولكان الفعل ، والوظيفة الثانية هي الاشتراك في الفعل الدرامي (٥) . ان الخصائص التي اوردها زيش يمكن تطبيقها ليس فقط على الاشياء المادية للمسرح بل حتى على اي شيء مادي نواجهه في حياتنا اليومية ، مثلاً ، يصف العكاز ذوقي ، وربما ظروفي المادية . ولكن اننا أيضاً استخدم العكاز : اتكئ عليه عندما امشي ، استخدامه في شجار .. الخ . في المسرح - على أية حال - كتميز له عن الحياة اليومية ، كل شيء يغير إشاراته بسرعة شديدة وبتنوع كبير ، يعبر مقيستو عن رضوخه لفاوست بواسطة قبعته . وفي ليلة ويلبر غيز (Walpur gis) يعبر بقبعته ذاتها عن سيطرته المطلقة على القوى الشيطانية . في الحياة الواقعية - على أية حال - يمكن لثوب واحد وذات الثوب ان يكون اشارة الى حالة نفسية في غاية التعارض . مثلاً ، نفس القميص غير مزرر يمكن ان يوحي بالجندي اللامبالي الذي يلبسه وهو جالس مع رفاقه منهمكاً بشرب الخمر ، وحين يزور القميص ، يشير الى موقف حريص ومركز واضح للابسه الذي يذهب ليرفع تقريراً الى رئيسه .

فضلاً عن ذلك ، ان الاشياء التي تلعب دور الاشارات المسرحية على الخشبة يمكن في سياق المسرحية ان تكتسب ميزات ، وخصائص ، وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية . ان الاشياء في المسرح - تماماً مثل الممثل نفسه - قابلة للتحول ، كما يمكن ان يتحول الممثل - على الخشبة - الى شخص آخر (شاب يتحول الى شيخ وامرأة الى رجل

الخ . هكذا أيضا أي شيء يستخدمه الممثل يمكن أن يكتسب وظيفة جديدة كانت حتى الآن غريبة . ان الحذاء الشهير لشارلي شابلن في فيلم الاندفاع نحو الثروة - يتحول حين ينهك شابلن في الاكل ، يصبح رباط الحذاء معكرونة ، وفي ذات الفيلم ، لفافتين ترقصان كعاشقين . مثل هذه الاشياء المتحولة التي يستخدمها الممثل في العرض المسرحي هي شائعة كثيرا في المسرح الشعبي . ان اللعب بالاشياء - مثلا - في مسرحية « بوكسو موسكنج » يطفى على كل العرض المسرحي . ان الذي يلفت الانظار في هذا العرض هي تلك اللحظات التي يجب فيها على الممثل أن يظهر بواسطة تمثيله مسعر النار قد تحول الى حصان ، والمقعد تحول الى قارب ، والمعطف العتيق المربوط بحزام تحول - عندما حمله الممثل بين يديه - الى رضيع(٦)

ان لغة الممثل - على الحشبة - هي نظام مفقد من الاشارات . ان لغة الممثل - في المسرح - لها تقريبا جميع اشارات اللغة الشرية . وفضلا عن ذلك ، هي احدى مقومات الفعل الدرامي . فيما بعد ، سأعني باشارات لغة الممثل التي تقوم بوظيفة رسم الشخص في المسرحية .

ان اللغة العملية هي نظام من اشارات متعددة ، لا يعبر المتكلم عن مضمون فكره بما ينطق فقط ، انما كلامه (لهجته ، ولغته الاصطلاحية التي تعبر عن جماعته ، ومفرداته وغيرها) هي ايضا ، وفي ذات الوقت اشارة لثقافته ومرتبته الاجتماعية . . الخ . . . يستخدم الكاتب المسرحي والممثل كل هذه الاشارات كوسائل وصفية للتعبير عن الوضع القومي والاجتماعي للشخصية . وغالبا ، تستخدم مختارات خاصة في الالفاظ لوصف انسان من هذه الطبيعة او تلك ، او تستخدم مفردات غير عادية ، او لفظ غير عادي ، واشكال وترتيب للكلمات ، وذلك للتدليل على شخصية اجنبية . بالمثل ، يمكن لنسبة السرعة في الكلام ، و احيانا مفردات معينة أن تشير الى رجل عجوز . وفي بعض الاحيان ، قد لا تكمن المهمة الأساسية للكلام الشخصية الدرامية في مضمون الكلام بحد ذاته ، بل في تلك الاشارات اللفظية التي تحدد قوميته ، وطبقته

وغيرها . قد يعبر عن مضمون الكلام بواسطة إشارات مسرحية أخرى مثل الإيماءة وما يمثلها . في مسرح الدمى مثلا غالبا ما ينطق الشيطان فقط بكلمات تجديف معينة كقيلة ان تحدده كشيطان . في بعض مسرحيات اندمى ، لا يتكلم الشيطان أبدا ، انما يمثل دورا ايمائيا على الخشبة بدل المولونوغ والحوار .

ان التعبير اللفظي للممثل - على الخشبة - له عادة اشارات عديدة الكلام المليء بالاطعاء - مثلا - قد يحدد ليس فقط الاجنبي بل ايضا الشخصية الكوميديية. لذلك ان الممثل الذي يلعب دورا تراجيديا لشخصية اجنبية ، او مندوبا لشعب آخر - كالقيام بدور شايوك في محاولة وصف تاجر البندقية اليهودي كشخصية تراجيدية . هذا يحتم على الممثل تجنب طريقة اللفظ اليهودية ، او محاولة اختزال استعمالها الى الحد الأدنى لان اللفظ اليهودي الجهور قد يضفي لمسة كوميدية على المقاطع التراجيدية للدور (٧) .

لدينا في المسرح الشعبي حالات حيث مشاركة اليهود الذين يشوهون الكلام المعادي بطريقة تقليدية تضفي جوا هزليا حتى على المشاهد الجدية وهناك مثال على ذلك من مسرحية (الملوك الثلاثة) (٨) .

هيرودوس : انتم من تضلعتم بمعرفة القانون يا خير الباحثين في الكتب المقدسة ، هل صدف أن علمتم ، او هل يوجد في الكتب المقدسة فقرة تتعلق بالمسيح الذي سيأتي وهو لم يسبق أن ولد من انسان ؟

اليهود : سنرى الى ما تقوله الكتب المقدسة ، اذا كان ذلك يسر سيدنا .

(يتجهون الى طاولة . ثم يفتحون كتابا ويقلبون صفحاته . ثم يعودون الى هيرودس . ينحني اليهودي الاول قائلا) :

اليهودي الاول : جاباش ، امبيش ، نايك اوزورناك كولكوى
كولكاش(*) .

بما معناها : يا بلدة بيت لحم .

لقد ولدت سلالة سماوية ، هذا المخلص هو مفتدي العالم ، وهو
في - فقرة اخرى - النبي الحقيقي .

هيرودس : اسكتوا

اليهود : لا يسره سماع ذلك ، اذهبوا وابحثوا له عن شيء آخر(٩)

تستحوذ الكوميديا - في هذه الحالة - على كل شيء ، والمشهد حيث
اليهودي قام بدور شارح الكتب المقدسة ينتهي بالروتين التالي : يعطي
كاسبار بقشيشاً يهودي ليأتي الثاني مطالباً اياه بنصفه فيخرج الاثنان
ويتخاصمان .

نجد هنا حالات متميزة لتعاقب او تمازج عناصر كوميدية وتراجيدية
في المسرح الشعبي ، ان لشخصيات اليهود الكوميديية وظيفة مماثلة
لشخصية المهرجين عند شكسبير وممرحيين آخرين حيث قد يعبر
المهرج عن افكار من نوع غاية في الجدية ، او قد يعبر عن افكار
الكاتب نفسه .

كما هو الحال بالنسبة للملابس المسرحية ، كذلك هو بالنسبة للغة
يختار الكاتب المسرحي والممثل قسماً صغيراً فقط من نظام الاشارات
الذي تمتلكه اللغة العملية ، كما توجد في اللغة العملية اشارات عديدة

(*) افهام الفاظ عبرية في النص الانكليزي وللفظ كل كلمة فيها حرف (W) على انه حرف
(V) لا يتسبب فقط بتحريف الدلالات ، بل يخلع جواً هزلياً على كل شيء رغم
جدية سياق النص .

خاصة بـطبقة معينة من الناس (اللهجة الريفية مثلاً) . ولهذه اللغة علاقة وثيقة باللهجة (كإشارة) لمنطقة الشخص المتكلم ، وليس غالباً من الضروري للأعمال الدرامية أن تحدد المنطقة التي ينشأ فيها الفلاح . أن استخدام الممثل لخصائص تتعلق بمنطقة معينة ، وأحياناً عملية مزج أساسية للهجات عديدة بعضها ببعض تؤهله أن يخلق لغة الفلاح .

أن مزج لهجات عديدة كهذه يتعارض والواقع ، ولكن ينجح بشكل فعال في وصف الفلاح الذي يقوم الممثل بدوره . في رأيي ، أن مثل هذه اللهجة التي نشأت بشكل مصطنع لها كل الحق في أن توجد على الخشبة . نواجه ظواهر كهذه فيما يتعلق بالثياب والمشاهد المسرحية ، مثلاً : في أخراج كازيلا لمسرحية (عروس بالمقايضة) تجنب المخرج - عمداً استخدام ثياب شعبية من مناطق خالصة من بوهيميا وابتدع بدلاً عنها ثوبا مسرحياً يمثل فلاحاً بوهيمية بشكل عام .

وجدت - في الماضي ولا تزال - وسائل فنية تقليدية في الفن المسرحي لتمييز حديث عامة الناس عن حديث المجتمع الرفيع . من بين تلك الوسائل الفنية - مثلاً الإدارة الأسلوبية المستعملة في فترات تاريخية معينة ومن قبل فترات درامية معينة لجعل العامة يتحدثون ثراً والنبلاء شعراً (١) وهذا يتضمن أيضاً جميع لهجات المسرح التقليدية . مثلاً : يتكلم القيصر والنبلاء والروس - في المسرحيات الروسية - بأسلوب رفيع يشوبه مزيج من عناصر مستمدة من الكنيسة السلافية . ويتكلم الفلاحون بأسلوب وضع ، أي بأسلوب روسي مبسط . وكان الفرسان يتحدثون - في المسرحيات التابعة لمسرح الدمى التشيكوسلوفاكي - بلغة تشيكوسلوفاكية غير متقنة .

نجد تقاليد مماثلة لتلك التي تتعلق باللغة في الأيماء المسرحية ، وفي الثياب ، وفي المشاهد وغيرها . أن المسرح الشعبي - بشكل خاص - غني بالحالات التي تعبر بوضوح عن تقليدية الثياب والأثاث . على أية حال ، هذه التقليدية Conventuality في الحديث لا توازي دائماً

التقليدية في الثياب والمشاهد وغيرها . بالعكس ، الثياب التقليدية - على الخشبة - هي غالباً متحدة بنوع من الكلام الطبيعي القريب من الكلام العملي ، مثلاً ، حتى الذين يحركون الدمى - في مسرح تقليدي للغاية كمسرح الدمى - يستخدمون عناصر عديدة من المسرح الطبيعي . كارل نوفاك الذي هو أحد أفضل مخرجي مسرح الدمى في تشيكوسلوفاكيا تباهى أمامي أن دماه المتحركة تتكلم تماماً كالناس الأحياء .

إذا فحصنا قانون أوتكار زيش المتعلق « بالتأسلب الموحد » (Uniform Stylization) لعروض مسرحية في مراحل تاريخية مختلفة ولأساليب متنوعة لوجدناه غير صحيح . أنه ينطبق - نسبياً - على حركة مسرحية معينة والفترة معينة كانت في ذهن زيش . في المسرح الشعبي ، الاستعمال المترامز لأساليب متنوعة في مسرحية واحدة هو ظاهرة واسعة الانتشار . وهي أيضاً أداة مسرحية خاصة بالشكل بالإضافة إلى الحالة التي ذكرت توتاً (دمج الكلام الطبيعي بمسرحية الدمى) . ينبغي أن نذكر أيضاً التمثيل المشترك للممثلين الأحياء والدمى في المسرح الشعبي . أنا شخصياً شاهدت طفلاً يمثل مع دمى على الخشبة في مونستر - ويستفولن (١١) . أن التمثيل النادر والمترامز للممثلين والدمى يمكن أن يرى في مسرحية (الملوك الثلاثة) التي قدمت في (جودسكو) . يمشي ثلاثة من ملوك من البلدة - عبر قرى جودسكو - تقليداً للملوك الثلاثة المقدسين . يوجد دائماً شخصان والثالث هو شخص خشبي انتصب فوق آلة شبيهة بالقرن . أثناء أداء أغنية ، ينبغي على هذا الملك الخشبي أن ينحني ، ولأداء ذلك لقد تم تحريك الشخص الخشبي بواسطة مقبض بحركة أحد الملوك الثلاثة وهو ماسك بالقرن (١٢) .

يؤكد ف. ان. زاروينا أن الواقعية والرمزية تتواجدان أحياناً جنباً إلى جنب في العروض الدرامية للشعب نفسه . وكما رأينا توتاً أنهما يتداخلان فعلياً . يواجه أحدهما - في ذات المسرحية - ميزات واقعية

للشباب مثل (ارتداء الممثل للذنب كي يلعب دور حيوان ، وتلوين جسم الممثل ليمائل لون ريش الطير الذي يقوم بدوره) ، وفي ذات الوقت يمكن أن تكون الرمزية مدهشة في الاثاث وفي تصاميم المشهد (١٣) .

ليس المسرح الشعبي وحده الذي يدمج اساليب مختلفة . نجد ذلك في فنون أخرى ، دمج الاساليب - في العمارة - هو ظاهرة عامة . كان فنانون محدثون امثال بيكاسو والمستقبلون معتادين على دمج قطع من أشياء حقيقية بلوحاتهم التكميلية ، ونجد غالبا مونتاجا مماثلا على أغلفة الكتب . حيثما نظرنا - في الفن الشعبي - نجد غالبا اساليب متنوعة في النتائج الفني ، في قصة ما ، أو في أغنية .

ان التعبير اللفظي للمسرح هو بنية اشارات مؤلفة ليس فقط من الاشارات اللفوية ، بل أيضا من اشارات أخرى . مثلا ، الكلام الذي - يفترض به الاشارة الى المرتبة الاجتماعية للشخصية - ينطق بمصاحبة ايماءات الممثل ويستكمل بشيابه وبالمشاهد التي هي بدورها اشارات للوضع الاجتماعي للشخصية . ان عدد الميادين - في المسرح - التي تستمد منها الاشارات المسرحية كالشباب ، والمشاهد ، والموسيقى وغيرها هي احيانا كبيرة و احيانا صغيرة ، ولكن دائما متعددة .

ان الكلام العملي له - فضلا عن ذلك - اشارات محددة أخرى تتوقف على الشخص الذي نحدث أو نخاطب ، وهذا يلعب دورا هاما في المسرح . وكذلك تغييرات أسلوب الكلام التي هي غالبا مصحوبة بلباس خاص في المسرح .

ينبغي أيضا أن تذكر الاشارات الخاصة بالكلام مثل ترتيب الالفاظ، وطريقة دمج الالفاظ لتكوين العبارات والجمل ، وتوزيع الوقفات القصيرة في الكلام ، والوسائل اللفظية الأخرى التي تعم المقطع ككل، وتمطيهِ لونا تراجيديا أو كوميديا (١٤) . على أية حال ، لا تتحقق الأدوار الكوميديّة والتراجيدية بالوسائل اللفظية فحسب ، بل بالشباب التي

يرتديها الممثل ، وبمكياج أو قناعه . ان الوسائل المستخدمة في الدلالة على ثياب الشخصية الكوميدية هي غالبا مماثلة للأدوات اللغوية . من بين هذه الأدوات الشائعة تلك التي تدعى بالمصطلح الإيطالي (Lazzi) أي دمج كلمتين متناقضتين لأحداث سخرية (Oxymoron) ، والإبدال في حروف وأصوات أو مقاطع الكلمة (Metathesis) (*) . نجد شيئا مماثلا في مظهر ثياب الشخص الكوميدية أو في مكياجهم أو في اقنعتهم . بالإضافة الى ذلك ، كانت ولا تزال توجد اشارات مسرحية تقليدية خاصة بالثياب التي بواسطتها يصبح ادراك الشخصية الكوميدية ممكنا مباشرة (مثلا ، قبعة المهرج وذنб الثعلب الخاص بـ (Hans Warst) وغيرها) .

يوجد في كل دراما - تقريبا - وخصوصا في (دراما الشخصية) مسألة تصوير دور معين ، طرطوف المرآئي ، هارباكون البخيل . وكذلك الشخصية التي تتمتع بجوانب متعددة مثل ، البخيل ، الأب المحب ، وشايلوك الماكر .. هؤلاء جميعاً يجتمعون في دور واحد يستخدم المسرح لتحقيق هذه الغاية كل ما يتوفر لديه من وسائل . من ضمن هذه الوسائل - الوصف الذاتي لدور الشخصية (Autocharacterization) ان حديث الشخص المسرحية في المسرحيات الدينية للقرون الوسطى ، وفي المسرحيات الأخلاقية والشعبية هو خير مثال على الوصف الذاتي للشخصية . تقع حالات أقل وضوحا في تراجيديات شكسبير وبوشكين ، وكذلك في مسرحيات أخرى حيث يلقي الممثل مونولوجا يعرف الجمهور بالجوانب الأساسية من سلوكه . ولكن مضمون المونولوج ليس وحده الذي يخدم كوسيلة في الوصف الذاتي للشخصية . لقد تحققت تلك الغاية بواسطة « لهجة الشخصية » (العبارة لـ زيش) . دعونا نذكر

(*) Oxymoron هي أداة استعارة تجمع - ظاهريا - بين عنصرين متناقضين : فنقول مثلا ، يا للغة الثقيلة أو عيث وزن Metathesis تعني الإبدال داخل الكلمة ، أو في الحروف والأصوات أو المقاطع ، مثال ، أتراح بدل الفراح . (المترجم)

ان ايجاد لهجة للشخصية ملائمة لكل دور في المسرحية هو المهمة الحاسمة للكاتب المسرحي والممثل . كما يجب ان نعترف بان اللهجة السيكلوجية قد طبقت بنجاح على تنوعات كثيرة لمسرحيات شعبية قدمت في المسرح الشعبي . بالإضافة الى الوسائل اللفظية ، يتحقق وصف الدور بالشباب ، ثياب المرأة في طرطوف ، والبخيل بلوجسكين في تقديم مسرحية « النفوس الميتة » وغيرها . ويتحقق وصف الدور أيضا بواسطة محاكاة أو إيماءات الممثل . وهنا تساعد المشاهد كثيرا . مثلاً ، غرفة العازب السن الكسول في مسرحية جوجول « الزفاف » ، ومكتب فاوست العالم يعبران بشكل رائع عن شخصية المقيم فيها . بشكل عام ، المشاهد في المسرح الشعبي لها أهمية قليلة ولا تستخدم عادة كوسيلة لتصوير الشخصيات نفسياً . ان دور المشهد - في المسرح الشعبي - ينعهد به للآثاث والملابس المسرحية .

نمعر عن وصف الأدوار ليس فقط بالوسائل التي ذكرناها الآن ، بل أيضا « بالفعل » . لا يصف البارون - في مسرحية بوشكين « الفارس الشر » - نفسه بالألفاظ فقط على أنه رجل غارق بشكل جنوني في حب ثروته ، بل يثبت ذلك عملياً على الخشبة وذلك بإيماءاته وسلوكه وأمور أخرى . وتكمن الوسيلة الأخرى لوصف الشخصية سيكلوجياً في كلام الشخصيات الأخرى عنه . وهذا الوصف تدعمه نوعية ثياب الشخصيات التي هي على علاقة ودية مع الشخصية التي يراد تصويرها . مثلاً ، تصف ثياب المساجين الرثة - في أوبرا فيدليو لبتوفن - الحاكم الظالم والوحشي (١٥) .

توجد بالإضافة الى ذلك حركات عديدة في المسرح لها إشارات لفظية خاصة بتصوير الممثل كممثل : لغة الممثل الخاصة ، أو لغة الخشبة التي تبرز ليس فقط كمسألة القاء بل أيضاً كتجويد معين . كما توجد أيضاً إيماءات الممثلين التي تصور الممثل فقط كممثل .

ان تحليل نظام الاشارات التي تشكل لغة الخشبة المستخدمة من قبل الممثلين في المسرحية يؤكد ان جميع هذه الاشارات موجودة ، حتى وان لم يكن غالباً ، في أشكال ادبية أخرى ذات لغة شعرية (كالرواية والقصة وغيرها) . والفرق - على اية حال - بين تلك الأشكال الادبية والمسرح هو ان « اشارة الكلام » في المسرح هي فقط احدى مقومات بنية التعبير المسرحي ، ولهذه البنية ذاتها تنتمي المحاكاة ، والايماء ، والشياب ، والمشاهد وكذلك اللغة .

ان تعددية الاشارة (Plurisignation) تزداد أكثر بحكم ان الدور الذي يلعبه الممثل له اشارات مختلفة حين يكون الجمهور ملماً بجميع الشخصوس التي في المسرحية ، أو بعدد كبير منهم . ينبغي على طرطوف - في كل حركة منه ، وتجويد في الكلام حتى المشهد الأخير - أن يظهر لارغون كإنسان طيب ، وللجمهور كشخص مرء ومثير للاشمئزاز بدعي الطبية . اليكم حالة مماثلة ولكن أكثر تبسيطاً : في اخراج حكاية « الصغيرة صاحبة الثوب والقبعة الحمراء » كان يجب على من يلعب بدور الذئب الا يجعل الجمهور يجد صعوبة في الاعتقاد بان الحفيدة غير قادرة على ادراك الذئب المتخفي في شخصه . ومن الناحية الأخرى ، على الممثل ان يظهر - طيلة الوقت - وكأنه الذئب ، والا سيعتقد الجمهور والحفيدة بأنه المرأة المعجوز . في الحقيقة ، يجب على الممثل الذي يقوم بدور طرطوف ان يفعل ذات الشيء .

تكمّن تعددية الاشارة - بشكل خاص - في أداء الممثلين لأعمال كتاب ومزيّن ، حيث تحمل شخصوس معينة للجمهور ولممثلين آخرين اشارات عديدة . توجد في مسرحية (هانيل هيملفارث) لهوبتمن شخصية بالنسبة لهانيل هي معلم ، وبالنسبة للممثلين الآخرين والجمهور هي كل من المعلم (غوتولد) وشخص أجنبي . والراهبة مارفا هي - بذات الوقت - راهبة وأم ، ونواجه مثل هذه الظاهرة في مسرحية (الجرس الفارق) لهوبتمن ، وفي مسرحية (بيرغنت) لابسن وفي مسرحيات رمزية أخرى .

تقرر طبيعة الإشارة المسرحية أيضا العلاقة المميزة للجمهور بالاشارات المسرحية . انها علاقة تختلف تماما عن علاقة الإنسان بالشيء المادي الحقيقي أو بالشخص الفعلي . عادة تثير مشية وإيماءات الرجل الممس في الحياة الواقعية الشفقة ، بينما ذات المشية والإيماءات - على الخشبة - تخدم غالبا وظيفة كوميدية .

يجب أن نعرف أن العروض المسرحية تتميز - عن جميع الأعمال الفنية الأخرى ومن الأشياء المادية التي هي أيضا اشارات - بغزارة اشاراتها . هذا يمكن ادراكه لأن العرض المسرحي هو بنية مؤلفة من عناصر فنون مختلفة كالشعر ، والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، والرقص وغيرها ، ويجلب كل عنصر - بحد ذاته - إلى الخشبة عدد من الاشارات ، ولكن بعض هذه الاشارات يختفي أو يزول . مثلا ، يفقد النحت احدى ميزاته الأساسية، أي الأشكال المختلفة التي يكتسبها حين يفحص من اتجاهات بصرية متعددة ، لأننا - في المسرح - نشاهد قطعة النحت من منظور واحد فقط(١٦) . بالمثل ، تفقد أعمال فنية أخرى جزءاً من اشاراتها حين تكون على الخشبة . من ناحية أخرى ، باندماج هذه الفنون مع أدوات تقنية للمسرح يمكن للعديد من عناصرها أن تكتسب اشارات من جديد . مثلا ، تستطيع قطعة نحت تحت اضاءة مختلفة أن تعبر عن أمزجة مختلفة . يمكن خلق جو حيوي نابض بالحياة وذلك بواسطة اضاءة قطعة من النحت بالوان براقة . وباستخدام اضاءة مظلمة ، يمكن اقامة جو كئيب وموحش . وباتحاد الموسيقى مع إيماءات وإلفاظ الممثل الذي يلعب دور رجل يموت تعبر بشكل حي أكثر عن الحزن وغيره . وهكذا حين تتحد عناصر معينة لأنواع مختلفة من الفنون مع عناصر فنون أخرى تكتسب هذه الفنون اشارات جديدة .

هذه التعددية للإشارة في الفن المسرحي تزداد بحكم أن متفرجين مختلفين يفهمون ذات المشهد بطرق مختلفة . لناخذ مثلاً - مشهد فراق حيث ترافق الحوار موسيقى . للمتفرج الميال إلى الموسيقى ، سيكون

المعنى الغالب مرتبطا بالموسيقى ، أما المتفرج المعنى بالالقاء ، سيكون الالقاء لديه هو العنصر الحاسم وستكون الموسيقى شأن ثانوي . هذا التعدد لاشارات الففن المسرحي يميز المسرح عن أي فن آخر ، ويجعله قابلا للادراك - في آن واحد - من قبل متفرجين ذوي اذواق ومستويات جمالية مختلفة .

لو قارنا المسارح الطبيعية والواقعية لوجدنا استخدام المسرح الطبيعي لفنون أخرى (كالوسيقى ، والرقص ، وغيرها) هو غالبا اقل من المسرح اللاواقعي . من الناحية الأخرى ، تتمتع الشخص،والثياب، والمشاهد ، والأثاث - في المسرح اللاواقعي - بفيض من الاشارات أكثر من المسرح الطبيعي حيث للثياب والمشاهد عادة اشارة واحدة فقط . طبعاً بهذه الطريقة يحد المسرح الطبيعي من استعمال الوسائل المسرحية.

أن دور الممثل هو بنية من اشارات غاية في التعدد : اشارات يعبر عنها بالكلام، بالإيماءات، بالحركات، بالوقفات، بالمحاكاة ، بالثياب وغيرها، ولكي يعبر الممثل عن اشارات مسرحية مختلفة ، يستعمل - في آن واحد - أشياء متباينة كالثياب والشعر المستعار بالإضافة الى إيماءاته (سواء كانت طبيعية أو مقلدة) وصوته وبالتأكيد عينيه وغيرها .

نستطيع أن ننقل مفهوم النسق *La langue* والكلام (*La Parole*) من حقل الظاهرة اللغوية الى ميدان الفن . مثلاً ، كما يفترض في المستمع أن يكون متقناً للغة جيداً - اللغة كواقع اجتماعي - لكي يفهم كلام المتكلم المفرد ، كذلك بالنسبة للفن . لا بد أن يكون المشاهد مهتماً لتلقي الاداء الافرادي للممثل ، أو لأي فنان وذلك عن طريق اتقانه اللغة ذلك الفن كمعيار اجتماعي . هذه نقطة الانسجام بين حقل اللغة وميدان الفن .

ولكن يوجد بين عمليات ادراك اشارات اللغة واشارات الفن اختلاف في المبدأ . في مجال اللغة - أي اللغة كوظيفة للتواصل - تقوم عملية الاستجابة تقريباً على الشكل التالي : نسمع أولاً تعبيراً ثم نزيل منه كل

شيء فردي ، ونصب اهتمامنا فقط على ما سمعناه في العبارة ، أي نصب اهتمامنا على اللغة كواقع اجتماعي . مثلاً ، لو تفوه شخص أجنبى بعبارة كهذه : « ابتك هو فتاة جيدة » لادركنه أنه يعنى « ابنتك هي فتاة جيدة » . ولن نزعجنا كثيراً الاخطاء التي ارتكبها .

ان عملية فهم العمل الفني هي مطلقاً مختلفة . نحن ندرك العمل المنجز فنياً أو الدور المتقن في مسرحية ، أو الاداء الموسيقي ، أو الاغنية على شكل Whole « كل » . اذا قام ممثل موهوب بتمثيل (عطيل) ، يبدو لنا - وهذا ما يحاول أن يقنعنا به - ان كل شيء في عرضه وفي دور (عطيل) الذي لعبه هو صحيح فنياً وجيد بما في ذلك الملابس ، والإيماءات ، والوقفات ، وتلون الصوت ، وتعبير الوجه وغيرها . لذلك اذا قلد عرضه ، سيشمل التقليد كل التفاصيل - الايقاع في كلام عطيل حسب تقاليد الممثل الشهير ، تلوين صوته وإيماءاته وغيرها . في محاكاة كهذه ، يتم غالباً تقليد العيوب الفردية للمثل أيضاً لان هذه العيوب في ذهننا لا تنفصل عن الصورة (الكلية) للدور . بهذا الصدد يروي ستانسلافسكي القصة التالية :

ذهب معلم في مدرسة للدراما وراء الكواليس بعد عرض مقطع من اخراج طالب . واحتد غضبه فقال : « انتم ناس لا تومثون برؤسكم أبداً . ان الرجل الذي يتكلم بوضوح يومئ برأسه » . الايماءة بالرأس هي قصة بدايتها . تمتع ممثل رائع بنجاح عظيم وكان له العديد من المقلدين . ولكن لسوء الحظ له عيب محبب ، أعني ايماءة بالرأس . وادرك أتباعه حقيقة أن صاحبهم له موهبة عظيمة ، له قدرات نادرة وتقنية مذهلة . ولكن بدل ان يأخذوا عنه الصفات الحسنة التي يصعب اكتسابها من الآخرين ، نسخوا عنه فقط عيوبه - الايماءة بالرأس - التي هي أشياء يسهل اكتسابها (١٧) .

ان معارضة ستانسلافسكي للمحاكاة الخالية من الابداع كان لها ما يبررها . ثمة فرق بين ما يقوله هنا وما نقوله نحن . نحن نتحدث

فقط عن وقتي الدور الذي أنجز . بينما يتكلم ستانسلافسكي عن عمل الممثل الخلاق . في الوقت الذي يجب على كل ممثل فيه استخدام - حسب تقاليد الدور - منهج الممثل الشهير ، عليه أيضا أن يستخدم شخصيته هو من جديد ، وتلون صوته ، وحركاته ، وعينه ... الخ .

الآن سننتقل الى وضع بعض الملاحظات عن الفولكلور . ان ظاهرة الفولكلور : كالغنية ، والحكاية ، وأشكال السحر ، ونماذج آخره تناهز ظاهرة الدراما . ان ظاهرة الفولكلور الشفهية (Oral) هي كظاهرة الممثل لا تنفصل عن الشخص الذي يقوم بها . يختلف السمع لهذه الظاهرة عن قارئ القصيدة أو الرواية في أنه لا يستطيع ان يفصل الظاهرة الفنية ذاتها عن المؤلف أو الراوي . لذلك من الخطأ ان نعرف نص الحكاية دون اعتبار للكيفية التي تروى بها . فضلا عن ذلك ، ان شخصية الراوي هي أكثر ارتباطا بما يروي من شخصية الممثل وهو يؤدي دوره على الخشبة . كل ما يعنينا في أداء الممثل هو كيف يستخدم الوسائل الدرامية المتوفرة لديه ، أي كيف يستخدم صوته ، حركات جسمه ، وغيرها لكي ينتج عرضاً درامياً . سواء كان الممثل - الذي قام بدور رائع لبطل إيجابي ، أو لوغد شرير - هو شخص سيء أو طيب هذا سؤال لا يعنينا بشيء . على أية حال ، هذا لا يصح في مجال سرد الفولكلور ، لان الراوي غالبا ما يستخدم شخصيته وخصائص الحياة الواقعية كوسائل فنية . يذكر الاخوة سوكولوف قصة الراوي سوكولون كوزميج بيتر وفيج الذي كان موضع سخرة ومضايقة . كان سوزون يدخل نفسه في الحكاية التي يرويها (كتوم المغفل) . « كان يوجد فلاح نه ثلاثة أبناء . كان اثنان منهما مكرين والثالث غبي مثلي . ثم يتابع وصف المظهر البائس (لتوم المغفل) قائلا بأنه تماما كمظهره : « ملوث بالمخاط ، ومبشر ، وسائل اللعب » . وبهذا الوصف الحي يثير - لا ارادياً - عاصفة من الضحك في مستمعيه (١٨)

يقارن الجمهور في المسرح الشعبي - وباستمرار - بين الدور الذي يلعبه ممثل فلاح وبين حياة الممثل الخاصة . في المسرح - كما في فنون

أخرى - هناك اشارات تنتمي فقط لحركات فنية راسخة . مثلا ، كما يوجد في التراجيديا القديمة اشارات خاصة تتميز الشخصية الرئيسية عن الشخصيات الثانوية ، وتلك الاشارات كانت ركن الخشبة المسرحية التي منها يدخل الممثل ، وفي أوبرا القرن الثامن عشر كان قد وضع النظام التالي :

يقف جميع العازفين على الآلات المنفردة في صف واحد مواز لأضواء مقدمة المسرح ؛ وتقف الشخصيات الكوميدية في وسط المسرح ويقف الكورس في خلفية المسرح . في مقدمة الخشبة ، كان الترتيب ضمن الصف الاول الموحد المقياس : كان الممثلون الذين يقومون بأدوار رئيسية على يسار الجمهور . وكان كل منهم يتخذ موقعه حسب أهميته من اليسار إلى اليمين . يحتل البطل أو العاشق الرئيسي مكانة الشرف وهو الاول من اليسار لأنه هو الذي يقوم بالدور الرئيسي من حيث الأهمية (١٩) .

إذن كانت هذه الأماكن التي شغلها الممثلون إشارات لأدوارهم . كانت ملابس دوتوري ، وبانتلون وغيرهم - في الكوميديا ديلارتي - تصف للمتفرج هذه الادوار بدقة (٢٠) .

في الواقع هذه ليست مسألة مراحل تاريخية معينة تتمتع باشارات مسرحية خاصة بها ، تتغير - في مرحلة أخرى - مع تغيير كل الاسلوب المسرحي لتحل محلها اشارات أخرى . هناك ممثلون كثيرون يضيفون إشارات الى ادوار مختلفة .

وبعد تكرار هذه الاشارات (ولا يجوز العكس) من قبل الاتباع الى أن يبرز ممثل موهوب معيداً صياغة الدور من جديد ، نابذاً الاشارات القديمة التابعة لسابقيه ومبدعاً إشارات جديدة . وهذه الاشارات تتكرر فيما بعد من قبل أتباعه .

نحن نعرف مجموعة اشارات كانت تعتبر خاصة بهملت من حيث الملابس ، وتعابير الوجه ، والايحاء أثناء الكلام ، وطريقة القاء مقاطع معينة وغيرها . وهذه الاشارات كان قد ابتدعها ممثل شهير وصارت ضرورية لاتباعه والجمهور الذي نشأ عليها .

كل دور خلاق في العرض المسرحي - تماماً ككل ابداع حر في أي فن آخر - يصارع ضد الاشارات التقليدية في محاولة لاستبدالها باشارات جديدة . في المسرح - إذن - جميع الظاهرات المسرحية ليست الا إشارات لاشارات ، أو اشارات لأشياء مادية . رغم أن الممثل يعبر عن منزلته الملكية بثيابه ، إلا أن الإشارة الى عمره تنسم بطريقة مشيته . أما الإشارة الى أنه يمثل شخصية أجنبية ، فتتم بواسطة كلامه . مع ذلك ، لا تزال نجد في الممثل ليس فقط نظاما من الاشارات ، بل أيضاً شخصاً حياً . وهذه الحقيقة يمكن ملاحظتها بسهولة خصوصاً عندما يشاهد المتفرج على خشبة شخصاً على علاقة به أو بها . مثلاً ؛ أم تشاهد ابنها يقوم بدور ملك ، أو أخ يقوم بدور الشيطان ... الخ . هذه الثنائية ذاتها يختبرها المتفرج حين يرى - في أدوار جديدة - ممثلاً كان يعرفه على الخشبة منذ زمن بعيد . ويختبر المتفرج هذه الثنائية بدرجة أقل حتى حين يشاهد الممثل للمرة الاولى .

إن هذا الشعور بالثنائية الذي يساور المتفرج وهو يشاهد الممثل له أهمية كبيرة . أولاً ، تصبح جميع الاشارات التي عبر عنها الممثل مفهومة بالحيوية . ثانياً ، يؤكد - بذات الوقت - الشعور الثنائي بالعرض على أنه من المستحيل المطابقة بين الممثل والدور الذي يلعبه . وإلنه لا يمكن إقامة معادلة بين الممثل والشخصية التي يمثل ، وإن ملابس ، وقناع ، وإيماءات الممثل ليست إلا « إشارة لإشارة » (Sign of sign) ترمز الى الشخصية التي أراد الممثل تصويرها .

كانت هذه « الثنائية » قد أبرزت بوضوح من قبل جميع أنواع المسارح اللاواقعية ، وكانت عقبة في طريق تحقيق (الطبيعة المطلقة) في

المسرح الطبيعي . وهذا يفسر اسباب مطالبة أحد المخرجين - في المسرح الطبيعي - من الممثل بالانقلاص من الظهور العلني بين الناس ، وإلا سيفقد الكثير من المتفرجين الشعور بواقعية ما يتوهمون رؤيته حين مشاهدتهم الممثل ذاته بدور « الملك لير » أو « هملت » وسوف لن يتمكنوا من تخيل أنهم يشاهدون « لير » الحقيقي أو « هملت » الحقيقي وليس مجرد ممثل يلعب هذا الدور .

بالنسبة لتمثيل الممثل ، كان ولا يزال هنالك تياران : من ناحية ، يبدل الممثلون جهداً كبيراً من أجل المكياج والالتقاء وغيرها وذلك لكي يكونوا كليا مختلفين في كل دور . ومن ناحية أخرى ، يتصرف الممثل قصداً بطريقة خاصة لدرجة تجعل تمثيله - في كل دور - قابلاً للإدراك من خلال صوته أو من خلال مكياجه الخفيف ... الخ .

لا يوجد في مسرح الدمى الممثل كشخص حي . ولكن هنا حركات الدمى هي محض إشارة لإشارة ، في مسرح الدمى حيث تتكلم الدمى ، لا يبقى من الشخص الحي الا صوته ، وعبر هذا الصوت تدنو الدمى من الشخص الحية .

ان تحليل الاشارات في المسرح يدفعنا الى ابداء ملاحظة شقيقة أخرى . هناك تقنية معروفة مثل استخدام الممثل لعناصر فن معين للتعبير عن افعال متصاعد (كسارع الحركة في الرقص) . ولكن حين لم يعد الممثل قادرا على تحقيق غرضه بالوسائل التعبيرية لحركاته ، يأخذ باستكمال تصاعدها بالهتافات (أي اللجوء الى وسائل صوتية) . والعكس بالعكس ، حين تصبح وسائل أنصوت لدى المغني - في الكريشندو - غير كافية ، يبدأ المغني باستكمال تصاعده غنائه بالرقص أو بالحركة . أحيانا قد لا يستكمل الرقص أو الحركة بالأغنية فقط أو بالأغنية لا تستكمل بالرقص ، عندما تستبدل الواحد بالآخر . كما ان هناك تقنية شكلية مماثلة وهي الغاء عنصر يتعلق بنوعا بعناصر أخرى

تابعة للحدث المسرحي . هذا يتجلى حين يكون الممثل مستخدماً إيماءات في أشد قسم انفعالي من دوره ، وفجأة يتوقف عن الإيماء بالحركة ، مستمعيناً بالكلام فقط . أو يتوقف الممثل عن الكلام ليبرر عن انفعاله بالإيماءة فقط . ان الوسائل « الشكلية » التي ذكرت هنا تستخدم - أحياناً - في حالات أخرى حين لا يكون تصاعد الحدث الانفعالي معرضاً للمجازفة .

ان التحليل المفضل للإشارات المسرحية يساعدنا في شرح وسائل شكلية أخرى خاصة بالمرح .

الراجع :

(١) Compare my article «kroi jako znak. funkcní a strukturální pojetí národopisu» in Slovo a slovesnost, 2 (1936), pp. 43ff, and book Funkcie Krojů a národopis Slovenska (Spisy Národopisného odboru Matice Slovenskej v Turčianskom Sv. Martine Sv, 1937).

(٢) إن مصطلح « إشارة للإشارة » يختلف عن مصطلح رومان ياكسون في مقالته هذه حيث Sach v Symbolice Pushkinove in Slovo a Slovesnost, 3 (1937), pp. 2ff.

« إشارة للإشارة » تعني انتقال الإشارة من فن معين إلى فن آخر . كوصف النحت في الشعر .

(٣) V. N. Xaruzina, «Primitivnye formy dramatičeskogo iskusstva» Etnografica, 2 : 3 (Moskva-Leningrad, 1927). P. 67.

(٤) Emile Durkheim, les formes elementaires de la vie religieuse, le systeme totemique en Australie. 2nd edition (1925), PP, 532-53. Compare V N. Xaruzina, «Primitivnye formy dramatičeskogo iskusstva» P. 67.

- Otakar zich. *Estetika dramatickeho umeni, teoreticka dramaturgie* (1931). P. 232. (٥)
- S Pisarev and S. Susiovic, «Dosjul'naja igra-Komedija Poxomuakoi, «krest'janskoje iskusstvo SSSR. Sbornik Sekcii Krest'janskogo iskusstva komiteta sociologiceskogo iskusstva komiteta sociologiceskogo izucenija iskusstva. I. Iskusstva servera. Zaonez je (Leningrad : 1927), P. 184. (٦)
- Conpara Vl. Iv. Nemirovic-Dancenko, *Iz proslogo* (Leningrad : 1936), pp, 180-1. (٧)
- Jul. Fejfalik, *Volksschauspiele aus Mahren* (Olomouc; 1864), pp, 59 ff (٨)
- (٩) كانت العبرية هي اللغة التي قصد اليهود قراءتها ، هذه احدى الحالات التي تستعمل فيها لغة تقليدية لتمثل لغة اجنبية في الفولكلور . رغم ان الاستشهادات التي اقراها اليهود هي عبرية ، ولكن يصعب هنا معرفة الالفاظ العبرية فيها .
- (١٠) كانت احيانا شخصيات الرجال - في مسرحيات القرون الوسطى - تتميز عن شخصيات النساء بتيانين في القاطع الشعرية . اذكر كريجسكي ذلك في مقاله : «Jazykova karikatura v dramaticke Literature» (Sbornik Matice slovenskej, xv, 1937) p. 388.
- P. bogatyrev «puppentheater in Munster in Westfalen» (11) Parger presse, 23:8, 1931.
- J. baar in *Cesky lid*, 1892, p. 505, and j. E. Hruska Iri (12) Kralove na Chodsku», *ibid.*, 6, 1897, p. 244.
- «Primitivnye formy dramaticeskogo iskusstva», *Etnografia*, 3:6, (1928), p. 28. (13)
- (14) يختلف عين الكلام العلمي حيث يتميز بين الكوميدي والتراجيدي يقتضيه الشخص المتكلم .

(١٥) توجد وسيلة أدبية لا مسرحية في المسرح المعاصر تساعد في وصف الأدوار وهي البرنامج الطبوع .

Compare Jan Mukarovsky. «troji podoba T. G. Massaryka» (Nekolik poznamek k problemantice plastickeho portrefu). Lidove noviny, 27/2 (1938). (١٦)

K Stanislavskij, My Life in Art. (in the Russian Original pp. 144 ff.). (١٧)

Boris and Jurij Sokolov, Skazki i pesni Belozerskago Kraja (1915) pp. Lx 111 LXIX. (١٨)

A. A. Gvozdev, «Itogi zadaci naucnoj istorii teatra» in the book zadaci i metody izucenija iskusstva (Rossijskij Institui iskusstva Acaemia, Petersburg : 1924). p. 119. (١٩)

(٢٠) لقائوة عملية دمج القاء مسرحي بأخر في احركات مسرحية مختلفة ، انظر : لـ
Honzi Slava a bida divadel, pp. 178-207.



مساهمة في دراسة الاشارات المسرحية

بيتر بوفاتريف

مسرح الدمى هو أكثر الاشكال التقليدية وضوحاً للمسرح .
يعمل بعض مخرجو الدمى باجتهاد للتوكيد على الهوية المميزة لمسرح
الدمى . في حين يحاول البعض الآخر أن يدنو به قدر الامكان من مسرح
التمثيل الحي أو الطبيعي . ولكن حتى حين يهدف مخرجو الدمى الى
النزعة الطبيعية في محاولة جعل ممثلهم يشبهون ، قدر الامكان ، الممثلين
أو الناس الأحياء ، إلا أن جل ما ينجزوه هو التوكيد بشدة أكثر على
تقاليد مسرح الدمى — لأن ذلك هو قانون الديالكتيك . كلما كان تنعيم
(intonation) صوت الممثل الذي ينطق بالفاظ الدمية أكثر طبعياً ،
وكلما اقترب حديثه من الحديث العلمي ، كلما ادركنا الفرق بين الشخص
الحي والدمية الصغيرة ، وكلما كانت حركات الدمية أكثر طبيعية كلما
برزت تقاليد مسرح الدمى بوضوح أكثر .

ان الخيوط التي بواسطتها تدار الدمى والأبعاد المصغرة للممثلين
المصنوعين من خشب والذين يفتقرون الى تعابير الوجه ، والاباءات
التيبسة ، والخصوصيات المتعددة الأخرى لفن الدمى — هذه كلها تذكر
المتفرج بأن ما يراه هو مجرد مسرح . أي انه تجريد مسرحي للحياة
فحسب وليس الحياة بذاتها . ان تسرح (Theatricality) الدمى
المدهش في وضوحه قد لفت انظار جميع الناس في كل الأزمنة وعلى
مختلف اتجاهاتها .

لقد لفت مسرح الدمى الانظار ، لاسيما في عصور كان على المسرح أن يقا تل من أجل المسرح ، من أجل حق أن توجد حياة مسرحية خاصة على الخشبة تخضع لقوانين خاصة بها . ومن بين المصلحين المسرحيين أثنى غوردون غريك على مسرح الدمى لهذه الاسباب قائلا : « يجب أن يطرد الممثل من المسرح لتحل محله الدمية السامية التي تحقق بطلاعة قصد مبدع الفعل المسرحي » .

وهناك عدد من المخرجين المعاصرين الآخرين الذين يعدون الى الادوات الشكلية لمسرح الدمى ، وكذلك ممثلون يقلدون الحركات الضئيلة للدمى في حركاتهم الخاصة .

ان الشخصية المميزة لمسرح الدمى - وبشكل خاص الادوات الفنية والتقنية التي تميزه عن مسرح الممثل الحي - هي واضحة لدى جميع تلاميذه ، ولكن ربما ما ليس جلي للغاية هو كون الاشارات التي هي علامة في كل عرض مسرحي قد تم التعبير عنها بطريقة مدهشة جداً في مسرح الدمى . غير انه لمفيد خاصة القيام بتحليل الاشارات المسرحية وادراكها من قبل الجمهور على اساس المادة التي يقدمها مسرح الدمى ، لأننا سنرى هناك بوضوح ما هو « ضمنى » في مسرح الممثلين الاحياء .

لقد حاول اوتاكاز زيش ، المنظر التشيكي البارز للمسرح ، أن يحل كيفية ادراك الجمهور لمسرح الدمى . وهذه هي استنتاجته : ثمة تناقض بين المفهومين لما ندرك حسيا . يمكن أن تفهم هذه الدمى اما على انها بشر احياء أو كدمى لاحياة فيها . واذا عالجتا الدمى فقط بوحدة من هاتين الطريقتين ، سيرز احتمالان :

(١) يمكن أن نعتبر الدمى كدمى ، أي سنؤكد على مادتهم غير الحية . عندها هذه المادة هي شيء حقيقي لنا ، ولا نستطيع أن نأخذ جدياً حديثها وحركاتها وتعبيرها للحياة . ان الدمى تسترعي انتباهنا كأشياء كوميدية ، غريبة (grotesque) . وبما انها صغيرة ، وعلى الأقل

جزئياً صليه (من حيث الوجه والجسم) وحركاتها ، وفقاً لذلك ، غير ان هذه الفرابية ليست غير مصقولة ، بل هي فكاهة لطيفة بواسطتها هذه الشخصوس الصغيرة ، حين تتصرف ظاهرياً كأناس احياء ، تؤثر فينا . نحن نعتبرهم دمي ، غير أنهم يريدوننا أن نعتبرهم بشراً . وبالتأكيد يبعثون فينا البهجة ، وكل واحد يعرف أن الدمى لها فعلاً هذا التأثير .

ب) وثمة احتمال آخر . يمكن للدمى أن تدرك على أنها كائنات حية ، اذا اكدنا على اظهارهم للحياة (حركات وحديث) وفكرنا بهذه التعابير على انها حقيقية . وعندها ادراك انعدام الحياة الفعلية للدمى يتقلص ليبرز ثانية كشعور لشيء متعذر تفسيره ، كسر يشير الدهشة لدينا . وفي هذه الحالة تؤثر الدمى فينا بشكل ملفز . أما اذا كانت للدمى احجام بشرية فعلية ، واذا كانت تعبير وجوها كاملة قدر الامكان لكائنات طارئة تصورنا لهم قد بعثت فينا الرعب (ساضع جانباً مسألة اعمال الشمع لانني اريد أن احصر نفسي في مجال الفن) . باستطاعة احدنا أن يجد امثلة لهكذا مادة متحركة في الخرافات وفي الادب : تمثال الضابط (في دون جوان او Golem) . يعترف كل واحد بأن مخلوقات الخيال هذه تترك فينا انطباعات مريعا اكثر مما تفعل الجثث الحية ، لأن هنا يوجد شيء غير طبيعي - الحياة في مادة غير حية وغير عضوية - في حين ان الجثة هي مجرد مسألة حبة في مادة كانت ذات مرة حية . اعتقد حتى الدمى ستجعلنا نحس بعدم الارتياح اذا كانت ضخمة كالشجر . غير أن الاختزال في احجامها يزيل ذلك كلياً ويجعلها ملفزة فقط (١) .

أن الاسئلة التي اثارها زيش عن ادراك مسرح الدمى لها صلة وثيقة باكثر من ذلك . ما قاله زيش عن مسرح الدمى بالامكان أن ينطبق على انواع أخرى للمسرح ، وايضا على حقائق تتعلق بفنون أخرى . اني اعتبر ملاحظات زيش هامة وشيقة بشكل غير اعتيادي ، ولذلك سأسمح لنفسي بالتأمل فيها . على الرغم من أهمية ملاحظات زيش ، اعتبرها بالضرورة غير صحيحة . ان الخطأ الحاسم عند زيش يكمن في عدم ادراكه لمسرح الدمى كنسق « متميز » للاشارات ، والذي بدونه لا يمكن أبداً فهم أي

ابداع فني . كل ما قاله ذلك عن مسرح الدمى يحتمل تطبيقه على فن آخر . حينما لا ندرك (مسرح أندى) كاشرة الى موضوع Object

انما كموضوع بذاته ، او اذا كنا دائما نعي الاشارات الفنية من خلال علاقتها بمواضيع واقعية تصدر عن الموضوع الواقعي وليس عن نسق الاشارات الذي يكون عمل الفن ، نتلقى الانطباع الذي وصفه ذلك فيما يتعلق بادراك مسرح الدمى . دعوني اذكر بعض الامثلة الحسية . يوجد بانوراما لمعركة « لياني » في براغ ، فيها بعض الاشياء الحقيقية ، كالاسلحة واشياء اخرى ، والتي كما كانت ظلت على أرض المعركة ، وضعت على الأرض ليس بعيداً عن المتفرج . ولكن على بعد من المتفرج تقع صورة رسمت فيها مواضيع (اشياء) مشابهة للمواضيع (الاشياء) الحقيقية الجافية على الأرض . ان (فن) البانوراما يكمن في حقيقة انه في حالات خاصة تمنع الاضاءة الخاصة المتفرج من تمييز الموضوع الحقيقي عن الموضوع المرسوم ، ويدرك المواضيع المرسومة وكأنها حقيقية . وفي حالات اخرى ، مثلاً ، عندما الاضاءة تكون مظفاة ، هذا الاختلاف هو واضح . وعند مقارنة موضوع مرسوم هكذا بالموضوع الحقيقي يؤثر ذلك بالمرء هزلياً بعض الشيء . وعند القيام بصياغة جديدة للألفاظ زيش عن الدمى : « ندرك (المواضيع) وكأنها مرسومة ، ولكنها تريدنا ان ندركها كمواضيع حقيقية » . أنا أشدد على أننا هنا في ادراكنا للبانوراما حسب قصد مبدعها ، ننطلق من المواضيع الحقيقية الملقاة على الأرض .

بالاضافة الى ذلك ، دعونا نتصور شخصاً لا يعي التفاح المرسوم في صورة على أنه اشارات مرسومة بل تفاح حقيقي . في ادراكه الحسي لتفاح المرسوم سينطلق من التفاح الحقيقي . مثلاً : سيضع تفاحاً حقيقياً الى جانب الحياة الصلصة للتفاح وسيقارن تفاحة حقيقية مع التبع اللونية في الصورة . آنذاك سوف تثير التفاحة في الصورة عنده اطماعاً بالهزل ، لانه في نظر المرء الذي يقارنها مع تفاحة حقيقية - ليس بالطبع في نظر الفنان - « تريدنا التفاحة أن نقارنها مع تفاحة حقيقية » .

والاحتمال الآخر لادراك الصور سيكون كما يلي ، اذا قمنا بصياغة جديدة لافتكار زيش :

« يمكن أن تفهم الصور ككائنات حية . كل تمثال وكل صورة تؤثر بنا بشكل ملفز في هذه الحالة ، مولدة فينا شعوراً بالرعب » . هكذا ادراك هو ، في الواقع ، محتمل . نتذكر قصة « الصورة » ل جوجول ، والتي فيها يتصور كارتوف صورة وكأنها شخص حي . هذا يثير شعور بالرعب عند الفنان ويفقده عقله . نعرف حالات أخرى حيث رجل يقع في حب صورة امرأة وكأنها امرأة حية . بالنسبة له الصورة لم تعد إشارة الى امرأة مجهولة ، بل هي المرأة ذاتها (التي يفكر بها) ، ولكن هذه حالات باثولوجية (مرضية) . ان ادراك صورة أو تمثال بهذه الطريقة هو أمر غير طبيعي من وجهة نظر جمالية وبالقطرة أيضاً . ان ادراك نسق لاشارات فنية على أنها لبشر أحياء أو أشياء حقيقية ليس المسألة الوحيدة التي تؤدي الى ادراك عمل فني وكأنه شيء هزلي ، أو بدنو مما يشير « شعور بعدم الارتياح » ، أو حتى « شعور بالرعب » . كما نحصل على ذات النتيجة اذا تصورنا إشارة لنسق معين على أنها إشارة لنسق مختلف .

نحن ندرك اللغة الشعرية على أنها إشارة طبيعية وعادية للشعر . ولكن دعونا الآن نتصور رجلاً في الحياة العادية يبدأ فجأة بالتكلم شعراً . مثلاً ، أثناء الغداء يطلب صحن شوربة بلغة شعرية ، أو في اجتماع لجمعية النباتات يبدأ في مناقشة شيء ما بالشعر . هذان الموقفان - حيث تم تصوير اللغة الشعرية فيهما أولاً كلفة عملية ومن ثم كلفة علمية - سوف ، بالطبع ، يحدثان إما انطباعاً بالهزل أو بشيء غير طبيعي ، غير مفهوم ، أو ربما يسببان « شعوراً بعدم الارتياح » .

بالإضافة الى ذلك ، غالباً ما تدرك اشارات لغة أجنبية بالمقارنة مع اشارات لغتنا القومية وكأنها هزلية وملغزة . تصور مقدار الانطباع

الغريب الذي قد يحدث في جمعية تشيكية اذا شخص ، بخلاف كل ما هو متوقع ، بدأ يتكلم الصينية .

حتى اختلافات أقل من ذلك كتلك التي تتعلق بحديث عامي ، أو بلغة اصطلاحية ، أو بأخطاء يحدثها أجنبي يتكلم لغتنا ، وحديث الاطفال - هذه جميعها تدرك كأنها هزلية اذا كان المدرك لها ينطلق من اللغة القياسية على أنها وحدها صحيحة . وفي الواقع حديث الأجانب ، ولغة الاطفال واللهجات المحلية واللغة المليئة بالاصطلاحات قد استغلت كأدوات لعبية هزلية في النوادر والكوميديات وغيرها (٢) . وفصل برهان على أن اللغة الأجنبية غير المفهومة تخلف انطباعاً بشيء ملفز عند التفكير بها بجدية هو حين تستخدم لغات تكون بالكاد مفهومة في طقوس لمختلف الديانات : كالعبرية أو العبرية القديمة ، أو اللاتينية وغيرها . أن استحضار صيغ بلغة أجنبية أثناء السحر قادر حتى على إثارة شعور بالرعب .

هذا أيضاً يتعلق بإشارات أخرى بنسبة ما ندركها على أنها تصدر عن إشارات هي ، بشكل عام ، صحيحة لنا . دعونا نتصور مواطناً أفريقياً بدأ يدفع بإشارات عملته - الاصداف - أثناء شرائه لأشياء مختلفة في بلدنا . اذا فهمنا إشارات عملته ، انطلاقاً من إشارات عملتنا ، سنعتبر فعله إما هزلياً أو غريباً أو على أنه فعل رجل مجنون ، بشر لا ارادياً شعوراً بعد الارتياح .

ودعونا نأخذ مثالا من الدين . إذا انطلقنا من إشاراتنا الدينية قد نفهم رقص البديين أثناء صلواتهم لآلهتهم إما على أنها أشياء هزلية أو أشياء غير مفهومة ، ملفزة ، غير طبيعية تبعث فينا شعوراً بعدم الارتياح .

وهنا حادثة حقيقية وقعت في روسيا إذ جاءت مرة فتاة فلاحه الى المدينة ، وحين ضلت الطريق دخلت كنيسة كاثوليكية . وما أن عرفت الأرغن ، الذي هو إشارة الى صلاة كاثوليكية مرفقة بألة موسيقية ،

حتى صارت الخدمة الدينية مضحكة بشكل غريب بالنسبة للفتاة الفلاحة ، بالمقارنة مع خلفية قداس أرثوذكسي مألوف لديها ، حيث لا يسمح باستخدام الآلات الموسيقية في الكنيسة ، لدرجة أنها أخذت بالضحك مما أدى الى طردها من الكنيسة . ونستطيع أن نضاعف الأمثلة عن الاشارات الأجنبية التي ، حين ندرك بالمقارنة مع اشارات مألوفة لدينا ، تولد إما انطباعاً هزلياً أو شعوراً بعد الارتياح .

دعونا ، على أي حال ، نعود الى المسرح . ان الخطأ الاساسي لدى أوتافكار زيش يكمن في عدم ادراكه لنسق الاشارات (التابع) - لتمثيل الدمى - بحد ذاته ومقارنته لذلك النسق مع نسق تمثيل الممثلين الاحياء . ان لم ندرك النسق السيميلي للممثلين الاحياء على الخشبة بذاته ، أي كنسق لاشارات مسرحية وليس كحياة واقعية ، نحن أيضاً سنحصل على ذات الانطباع الذي تكون عند زيش فيما يتعلق بمسرح الدمى .

إذا اعتبرنا مسرح الدمى - تماماً مثل أي مسرح آخر وفي النهاية كأي فن - على أنه نسق لاشارات فحسب ، عندها ولا دمية واحدة ستبدو لنا مضحكة ، رغم أن حركاتها غير مطابقة لحركات الناس الاحياء .

الحقائق ذاتها تناقض استنتاجات زيش فيما يتعلق بالانطباعات الهزلية التي تخلقها مسرحيات الدمى ، لا سيما في مسرح الدمى التشيكي . وفي ريبورتوار الممثلين التشكيين لمسرح الدمى الشعبي ليست المسرحيات الكوميديّة وحدها التي تمثل مكانة هامة بل المسرحيات الدرامية (الجدية) أيضاً .

ان الحركات المتخشبة الخرقاء ليست دلالة على هزلية الدمى . إذا انتبه المرء الى الدمى التي تمثل شخصاً جدية في مسرح الدمى التشيكي - ملوك ، أميرات ، وغيره - سيري أن حركاتها متخشبة أكثر

من تلك التي تخص الدمى الكوميدية . إن حركات الشخصيات الجديدة هي أكثر مماثلة للدمى . وهي مبرمجة أكثر ، لأنها تتحرك بواسطة خيوط أقل من تلك التي هي كوميدية . الدمى التي تمثل شخصاً جدياً في مسرح الدمى الشعبي التشيكي لها أسلاك سميكة مفروزة في رؤوسها ، وهذا في الواقع يجعلها أكثر تقليدية من الشخصيات الكوميدية .

لا يعتبر الجمهور ، ولا حتى الكبار في السن ، أن تمثيل الدمى عرض كوميدي . منذ عدة سنوات حضرت مسرحية « موت ريان زيزيا » في مسرح صيفي للدمى في مدينة « بليترن » . كانت هذه المسرحية قد قدمت في ٢٨ آب كعرض احتفالي . لعب كارل نوفاك ، ممثل الدمى المعجوز ، دور زيزيا في مسرح محتشد جداً . وعندما تلى مونولوج زيزيا المقبلة على الموت بحرارة ملتهبة ، منع نفسه بصعوبة من أن ينفجر بالكاء . لم يحس ممثل الدمية ولا الجمهور على أن هذا العرض كان هزلياً .

ليس هناك حقائق تدعم فكرة زيش « بأن حتى الدمى التابعة لنا ستجعلنا نحس بعدم الارتياح ، إذا كانت كبيرة كالشعر ، وبمجرد اختزال أبعادها (أحجامها) سيحول الأمر كلياً « دون حدوث ذلك » . نحن نعرف أن حجم الدمى في مسرح الدمى الياباني هو مساو لارتفاع الإنسان . وهذا لا يعيق المشاهد الكوميدية ، والمتفرجون لا يعانون من الشعور بعدم الارتياح . وأخيراً ، نادراً ما يكون عند الأطفال شعور بعدم الارتياح حين يلعبون بدمى كبيرة ، حجمها بحجم طفل حي . أنه لأمر طبيعي أن الأطفال يستجيبون لمسرح الدمى بأنفعال أكثر من الكبار . أن تدربهم على تفسير إشارات مسرح الدمى هو على مستوى متطور أكثر من الكبار الذين قد نسوا المعنى والطابع الانفعالي للعديد من هذه الإشارات .

في الحياة العملية علينا أن نتعلم إشارات الأزياء العسكرية لكي نعرفها ، ولكي نميز ضابطاً عن مقدم . وذات الشيء ينطبق على الفن . لكي ندرك بشكل صحيح ، إشارات الفن الانطباعي ، يجب أن نعرفها . في

الفن وكذلك في الدين ، كل إشارة - بعكس المجال الإدراكي - هي ملونة
انفعالياً . وفقاً لذلك ، نفهم احتجاج المؤمنين الروس المسنين الذين لن
يسمحوا للإشارات القديمة الخاصة بالإيقونة البيزنطية بالتحول إلى
إشارات جديدة للرسم الغربي . يفضلون التضحية بحياتهم على أن يبدؤوا
الإشارات الخاصة بالرسم التابع للمدرسة الكلاسيكية كان قد تم
تجاوزها ، لم يفهم أتباعها إشارات الفن الواقعي . هذه الإشارات الجديدة
جعلتهم يفكرون بأنها غير جمالية ، والشخص الذي نشأ تماماً بهذه الطريقة
على الرسم الواقعي لن يفهم إشارات الرسم التكميلي . ينبغي أن نتعلم
إشارات فنية جديدة ونعلمها للآخرين . لكي يفهم المرء جمال الفن
الشرقي يجب أن تكون لديه الرغبة في درسه ، وعليه أن يتعلم كيفية فهم
إشارات هذا الرسم . ولكن حين نفهم هذه الإشارات فقط بالمقارنة مع
إشارات رسمننا أو خيال خلفية رسمننا ، قد تفاجئنا بأنها مضحكة ، وهذا
ينطبق أيضاً على الموسيقى الشرقية .

في البداية قلت أن ملاحظات «وتكارزيش هي في غاية الأهمية ،
وحتى بعد أن حاولت شرح الأخطاء الأساسية في مفاهيمه ، لا زلت ملتزماً
بما يتعلق بأهمية ملاحظاته . في الواقع هناك حقائق تدعم ملاحظات زيش
بخصوص هزلية الدمى . في حالات كثيرة نجد ، مثلاً ، أن كل مسرح
الدمى الشهيرة للكبار تنزع إلى أن تكون مثلاً للمسرح الكوميدي
(الشخص الكوميدي Hurvinek و Spejbl هما الأكثر فاعلية في مسرح
الاستاذ سكوبا ، وبودريكو في المسرح الإيطالي ، والاعداد الكوميدي لمسرح
S. Obrascov في روسيا) . وهذا يمكن شرحه بأن الكبار ، بعكس
الصغار ، يستجيبون للدمى بصعوبة ، وهم دائماً يفهمون إشارات
مسرح الدمى ، تقريباً بشكل كلي ، بالمناظرة مع خلفية مسرح الممثلين
الأحياء . ولذلك جمهور الكبار غالباً ما يفهم كل إشارات مسرح الدمى
على أنها شيء هزلي .

أن تقارب وتباعد مختلف الفنون وإدراك فن ما بالمناظرة
مع خلفية مواضيع (أشياء) وشر حقيقين - هذه القضايا نواجهها في

تطور كل الفنون . مثلاً : يقع دائماً تناقض ديالكتيكي في تطور الأدب . ومن ناحية ، يتطور الأدب في عزلة متواصلة عن اللغة العملية ، ومن ناحية أخرى يحاول الاقتراب منها . ونستطيع أن نلاحظ هذه النزعة في الرسم والموسيقى ، ولا سيما في المسرح حيث التناقض يظهر نفسه بشكل متميز أكثر . المهم أن الإشارات الفنية هي وحدها المهيمنة بالمقارنة مع الإشارات الخارجة على النطاق الجمالي (Extra-esthetic) ، أما في مسرح الدمى الذي يفهمه الجمهور بالمقارنة مع خلفية مسرح الممثلين الأحياء ، أي حيث يقع توتر بين نوعين من الفن ، فينبغي على الإشارات التي نراها متأسدة في الفن أن تكون مهيمنة ، وعملية التباعد بين هذين النوعين من المسرح هي كليا عادية .

أن إشارات مسرح الدمى تهيمن تماماً عندما يكون الأطفال هم الجمهور ، وبذلك يحقق مسرح الدمى تعبيرية قصوى . وليس نادراً ، بالنسبة لجمهور الكبار ، أن تكون إشارات مسرح الممثلين الأحياء هي المسيطرة على إدراكهم لمسرح الدمى . لذلك يعجز هذا الجمهور على فهم جميع تقنيات (Devices) مسرح الدمى . مثلاً : غالباً ما يفشل هذا الجمهور في فهم المشاهد الجديدة . أنه يشبه الفتاة الروسية الفلاحة التي لم تستطع أن تفهم إشارات الآلات الموسيقية الدينية في القديس الكاثوليكي كشيء جدي ، واعتبرتها تشويهاً أو شيئاً هزلياً .

مراجع

- (1) E. A. Znosko-Brovokij, Russkij teatr nacala XX. stoletia, (Prague, 1925), P. 251.
- (2) Otakar Zich, «Loutkove divadlo, I : Psychologie Loutkoveho divadla,» Drobne umeni-Vytvarne sanahy, 4, no. 1 (1923), 8-9.
- (3) Karel Krejci, «Jazykova garikatura v dramaticke literature,» Sbornik Matice slovenskej, 15 (1937), pt. 3-Literni historie, 387-305.

ديناميكية الإشارة في المسرح

يندريك هونزل

كل شيء يشكل واقعاً على خشبة المسرح : نص الكاتب المسرحي ، تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية - كل هذه الأشياء ، وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى . بمعنى آخر ، العرض المسرحي هو مجموعة اشارات (Signs) .

مثل هذا الرأي عبر عنه (اوتكار زيش) في « علم جمال الفن الدرامي » ، حين قدم مفهوم أن « الفن الدرامي هو فن الصور (Images) وهو كذلك من جميع النواحي على الإطلاق » (١) . فالممثل يمثل شخصية درامية (فوجان يمثل هاملت) ، والمشهد يمثل المكان الذي تتكشف فيه انقصة (قوس قوطي يمثل قصراً) ، والإضاءة المشعة ترمز إلى النهار . والإضاءة المعتمدة تشير إلى الليل ، وتدل الموسيقى على حدث (ضجيج ، معركة) ... الخ . يعلل زيش على أنه بالرغم من أن المسرح ينطوي على بنى معمارية يبقى من المستحيل أن نعهد بالمسرح إلى ميدان العمارة ، لأن العمارة لا تقبل أن ترمز إلى أي شيء . وهكذا ليس لها وظيفة صورية . أما المسرح فليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر ، وكيف عن أن يكون مسرحاً إذا لم يدل على شيء آخر .

لكي نفهم زيش بشكل أفضل ، سنضمه بعبارات أخرى قائلين : ليس بالأمر الهام أن كان المسرح مبنى أم لا ، أي سواء كانت الخشبة مكاناً في مسرح براغ القومي أو مرجاً قرب غابة ، أو زوجاً من الألواح الخشبية مدعوماً بالبراميل ، أو ساحة سوق محتشدة بالمتفرجين .

المهم في الامر ، أن خشبة مسرح براغ القومي « تمثل » بشكل تام مسرحاً أو أن مرج مسرح الهواء الطلق يرمز بوضوح الى ساحة البلدة ، أو أن جزءاً من ميدان في مسرح ساحة السوق يمثل القسم الداخلي من فندق النخ . على أية حال ، لا ينتقص زيش من قيمة الطبيعة المعمارية لخشبة المسرح . فحين يتحدث عن الخشبة ، لديه تصور ذهني للخشبة داخل مبنى المسرح . مع ذلك ، بإمكاننا أن نستخلص من مناقشة زيش الاستنتاجات التي ذكرناها توأ ، والتي تشير الى أن الوظيفة الصورية للخشبة لا تعتمد البنين المعماري (٢) .

من هذا المثال عن الميزة السيميائية (Semiotic) لخشبة المسرح نستطيع أن نستخلص قياساً تناظرياً لجوانب أخرى من العرض المسرحي برغم أنه تأكد لنا أن الخشبة هي عادة بناء ، وليست طبيعتها النائية التي تجعلها خشبة مسرح ، بل حقيقة كونها تمثل مكاناً درامياً . والثوب ذاته هو عادة شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، ولكن الطبيعة الأساسية للممثل لا تكمن في حقيقة أنه شخص يتكلم ويتحرك على الخشبة ، بل في أنه يمثل شخصاً ما . أي أنه يدل على دور في مسرحية . لذلك ، ليس ضرورياً أن يكون الممثل كائناً بشرياً لأن الممثل قد يكون قطعة خشب أيضاً . إذا كانت الخشبة تتحرك وحركاتها تلازمها كلمات ، عندها مثل هذه القطعة الخشبية تستطيع أن تمثل شخصية في مسرحية وتصبح ممثلاً .

لقد حردنا مفهوم خشبة المسرح من قيودها البنائية ، ونستطيع أن نمتق مفهوم « الممثل » من قيود الادعاء القائل أن الممثل كائن بشري يمثل شخصية درامية في مسرحية . إذا كان التمثيل يكمن فقط في تمثيل الشخصية الدرامية بواسطة شيء ما ، عندها ليس الشخص وحده قادراً أن يكون ممثلاً بل حتى الدمى الخشبية والآلة (مثلاً ، المسرح الميكانيكي لـ ليزيسكي وشيلمر ، وليلزير يستخدم الآلات) أو أي شيء (مثلاً ، المسرح الدعائي للتعاونيات البلجيكية حيث لفافة قماش ، ساف عنكبوت ، مطحنة قهوة ، وما شابه ذلك كانت شخصيات درامية) .

أن مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح أو من الراديو ، سيدل بدقة على شخصية درامية ، وعندها فإن مثل هذا الصوت سيكون بمثابة ممثل . بالضبط ممثل صوتي كهذا يظهر في (فاوست) لجوته . وفي العروض العادية لهذه المسرحية يشاهد دور الله في « البرولوغ » فقط كصوت . وفي مسرحيات الإذاعة ، الصوت والضجة يمثلان ليس فقط الشخصيات الدرامية ، بل جميع الحقائق الأخرى التي تشكل واقع المسرح كالخشبة ، والمشهد ، والإضاءة ، والأثاث والملابس . يوجد في الراديو إشارات صوتية لجميع نواحي المسرح . هذه الإشارات الصوتية يشار لها كمشاهد سمعية وتمثل بواسطة صوت الآلات الكاتبة للدلالة على مكتب ، جلبة المثقاب الهوائي ودمدمة عربات سكة الحديد تمثل منجماً للفحم ... الخ . والكاس كاحدى لوازم المسرح يمكن أن يشار إليها بسبب الخمرة أو بصوت صادر عن ضرب قدحين بعضهما ببعض ... الخ .

يحصـر زيش نقاشه للشخصية الدرامية في الأشكال التقليدية للعرض المسرحي . هو يتحدث فقط عن « مسرحيات وأوبريات مثلت على المسرح » يأخذ بعين الاعتبار فقط الممثلين والمغنيين الذين يمثلون على خشبة المسرح ، ولكن ما دام قد أزال القيود التي كانت تربط الخشبة بالعمارة بشكل خاص ، أصبح الطريق مفتوحاً أمام جميع الجوانب الدرامية لتصل إلى حرية مماثلة . أن التحرير ينتظر الشخصية الدرامية التي ظلت حتى الآن مرتبطة بشكل محكم بإيماءات وحركات الإنسان ، كما أن التحرير ينتظر نص الكاتب المسرحي ، حتى الآن النص اللفظي . وهكذا بالنسبة لعناصر أخرى من الفن الدرامي . كنا مندهشين حين اكتشفنا أنه ليس من الضروري أن يكون فضاء الخشبة فضائياً (Spatial) ، لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة ، والموسيقى تستطيع أن تكون الحدث الدرامي والمشهد أن يكون النص .

أولا دعونا نعالج الخشبة والإشارات التي تشير إليها . بإمكاننا أن نقول أن الخشبة يمكن أن تمثل بواسطة أي فضاء حقيقي ، أو بمعنى

آخر ، يمكن أن تكون الخشبة أيضاً عمارة أو ساحة بلدة محاطة بالمتفرجين ، أو مرجاً أو قاعة في فندق . ولكن حتى عندما تكون الخشبة فضاء لا ضرورة للإشارة إليها بخاصيتها الفضائية فقط . لقد استخدمنا أولاً مثال المسرح في الراديو (مكتب اشغال ، منجم نجم ١٠٠٠ الخ) التي يتم التدليل عليها صوتياً . على أية حال ، حتى المسرح التقليدي يستطيع أن يمدنا بأمثلة على دلالات غير فضائية للخشبة . مثلاً ، صوت يمثل خشبة مسرح . في الفصل الأخير من « بستان الكرز » لتشيكوف ، البستان يلعب الدور الأساسي . بستان الكرز هو على الخشبة ولكن لا نستطيع أن نشاهده ، لم يشر إليه فضائياً بل عبر صوت ضربات ألفوفوس التي نسمع وهي تقطع أشجار الكرز . بهذه الطريقة ، يستطيع الكاتب المسرحي والمخرج أن يدلّنا على الخشبة عبر تلك المعالم من الواقع التي تتطابق وأهدافهما والتي تميز بشكل مؤثر التفاهم بينهما وبين الجمهور .

إن الحقائق التي أوردناها حتى الآن نتجت عن ملاحظة وتقييم لأعمال فنية محددة وليست مجرد استنتاجات علمية . إن مفهوم زيش يفترض أن تكون الخشبة دائمة في المسرح ، في مكان يرمز إليه معمارياً « حيث تمثل المسرحيات والأوبريات » . لقد كانت بالتأكيد أعمال فنية فعلية تلك التي تجرات أن تقتحم تلك المجالات التي لم تلجها نظرية المسرح على الرغم من أنها أشارت إلى ذلك الاتجاه . لقد كان للمسرح الحديث التأثير في تحرير الخشبة من ثوابتها المعنوية السابقة .

إن تجارب التكميلية - المستقبلية (٢) في المسرح لفتت انتباهنا إلى خشبات ومسارح أخرى غير تلك التي بنيت لأجل بآلية القياصرة أو لمقصورات المسرح الخاصة بالمجتمع الراقي ، أو لأجل نشاطات ثقافية لهواة بلدة صغيرة . ومن خلال هذه التجارب اكتشفنا مسرح الشارع ، ذهلنا بالميزة المسرحية لميدان الرياضة . وأعجبنا بالموثرات المسرحية التي خلقت بواسطة حركات رافعات الميناء وغيرها ، واكتشفنا في آن

واحد خشبة المسرح البدائي ، والاعاب الاطفال ، والسرك الایعائي ، ومسرح الحانة للممثلين المتجولين ، ومسرح القرويين الذين يحتفلون وهم مقنعين . ان بإمكان خشبة المسرح أن ترتفع في أي مكان - أي مكان قادر أن يستسلم لخيال مسرحي .

بتحرير خشبة المسرح اعتقت جوانب أخرى من العرض المسرحي من قيودها . لقد تحرر المشهد من سحر الاطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش . ان المسرح المؤسلب (Stylized) (٤) منذ « مسرح الفن » في فرنسا ، او مسرح جورج فـجـ(٥) وادولف ابايا(٦) في المانيا ، او جمعية الدراما الجديدة في روسيا ، وكفايل في يوهيميا التزم بالاشارة المشهدة التي يمكن تسميتها « بالكنائيات المشهدة » . كان يستخدم قوسا قوطيا للدلالة على كنيسة باكملها (اخراج كفايل « لبشارة مريم » لللوديل) ، فسحة خضراء على الأرض كانت تعني ساحة معركة ، وشعار النبالة الانكليزي على ستارة حريرية كان كافيا للدلالة على قاعات ملكية (« الدورة الشكسبيرية » لكفايل) . كان الجزء يمثل الكل . ولكن الجزء يمكن أن يدل على عدة كليات مختلفة : عامود فينيسي أو مجموعة من درجات السلم كانت تقريبا كافية لجميع مشاهد « تاجر البندقية » ، باستثناء مشاهد غرفة شايوك أو بورشيا أو تلك التي في البستان . ان العامود ودرجات السلم استخدمت ليس فقط كمشهد للشارع ، ولكن أيضا للعيناء ، للساحة ، ولحكم العدل . كان المشهد الرمزي في المسرح المؤسلب يحاول أن يستخدم ، قدر الامكان ، أدوات ذات معنى إفرادي . صحيح ان عامودا فينيسيا يمكن وضعه في ساحة أو في شارع ، أو جملة جزءا من بيت ولكن في جميع الحالات كان يمثل مبنى فينيسي ، لا شيء الا جزءا من مبنى فينيسي .

مع مجيء المسرح التكميبي - المستقبلي ظهرت مواد جديدة على الخشبة ، أشياء لم ينحلم بها سابقا اكتسبت وظائف تمثيلية متعددة . ان مسرح « الانشائية الروسية » (Constructivism) (٧) استخدم بناء هندسيا من الالواح للدلالة على ساحة مصنع ، مقصورة في حديقة ،

حقل قمح أو مطحنة قمح . السؤال الذي يمكن أن يثار هو ، أي جزء أو أية خاصية لهذه الألواح حملت الوظيفة التمثيلية ؟ لم يكن اللون أو الأشكال الملونة التي ترمز الى شيء ، لأن هذه الانشاءات كانت مصنوعة من خشب خام غير مصقول أو كانت مدهونة بشكل مماثل . استثنيت « الانشائية » استخدام الصورة أو الاشارات الملونة على الخشبة (هكذا كانت الانشائية عند بويوفا ومايرخولد) . على أية حال فشل غالبا حتى ترتيب الانشاءات من أجل خلق اشارة مسرحية غير مبهمه . ان الانشاء الذي وضعه مايرخولد لمسرحية « موت تارليكن » كان مجرد صندوق كبير للشحن متحد بشيء اسطواني من ذات المادة التي تواجه نهايتها الدائرية الجمهور والتي كان بالامكان ان نوحى بأشياء متعددة ولكن لا تخلو جميعها من الغموض . ربما كانت الفكرة الأكثر تحديدا التي أوحى بها ذلك الانشاء هي طاحونة اللحم . ولكن بالامكان أنه أشار الى نافذة دائرية أو الى فصوص مستدير أو امرأة ضخمة لان الصفة الدائرية كانت ميزته البارزة . ما دامت « الدائرية » هي غنية جدا بالايحاء ، بوسع الانسان أن يفسر الشيء الاسطواني لأغراض عديدة ، لذلك ، السؤال الذي يثار هو : « ما هي خاصية الانشاء المسرحي التي لها وظيفة سيميائية(8) في الوقت الذي لا ينقل اللون أو الشكل هذه الوظيفة ؟ »

في الماضي ، حين كتبت عن تقديم تاجروف لمسرحية (Giroflé Girafle) ذكرت اننا لا نستطيع أن نعلم ما يفترض أن تعنيه أداة غريبة الشكل على الخشبة الى أن يتم استخدامها من قبل الممثل . أولا يجب أن يجلس عليها أو يتأرجح عليها أو يخرج منها متسلقا . فقط عندما يجلس جيروفل ومارسكوين ، ندرك ان تلك الاداة هي مقعد مزدوج مخفي في زاوية مظلمة من الحديقة . ولكن من خلال لص ، هذا المقعد ذاته ينحرف ابقاعيا تحت تأثير المجاديف التي كانت تدفع قارباً صغيراً فوق بحيرة هادئة ، أو عندما تقفز عصابة من القراصنة الشرسين على هذا المقعد ذاته ، ندرك من الطريقة التي يقفون عليه مباعدين ما بين

أرجلهم وينقلون ثقل أجسادهم من ساق واحدة الى أخرى ان ذلك هو جزء من ظهر مركب . ان الوظيفة الاشارية للمشهد والاثاث قد تفرقت فقط بحركات الممثل وبالطريقة التي يستخدم فيها تلك الحركات ولكن حتى عند ذلك فان وظيفتهم الایمائية يتخللها الغموض .

دعونا نعود الى مثال الاداة التي استخدمها مايرخولد في اخراج مسرحية « موت تاريلكين » . فقط عندما نشاهد الممثل يفدو جيئة وذهابا كالسجين في بناء اسطواني ينكمش بقضبان الحديدية ، عندها ندرك ان وظيفة هذا الاثاث هي « زنزانة » . في الوقت ذاته ، على اية حال ، يبقى في اذهاننا تداعي افكار متعلقة بالشكل الذي تكون لدينا أثناء رؤيتنا الاولى لهذا الاثاث . ان فكرة « طاحونة اللحم » باتحادها بفكرة « الزنزانة » تكتسب استقطابا مشتركا لمعان جديدة .

اذا تفحصنا الترتيبات المسرحية الأخرى التي استخدمها مايرخولد في انتاجه في تلك الفترة ، سنرى غالبا نسقا من السطوح المعلقة والسلالم والاثاث التي معناها كاشارة يتعذر تحديده كليا . ان نقاد هذه العروض والمشاهد المسرحية تكلموا كثيرا عن « المشهد التجريدي » ، ولكن لا مايرخولد ولا أي فنان مسرحي كان معنيا « بالمشهد التجريدي » . مشاهد مايرخولد المسرحية كانت لها مهام وظائف ملموسة . لأنها كانت غير محددة بالشكل واللون . صارت اشارات حين استخدمت لافعال الممثلين ، ويمكن ان يقال ان الوظيفة التمثيلية (Representative) لم يعبر عنها بواسطة الشكل أو اللون ، ولكن بافعال الممثل على البناء المسرحي ، على الارض العارية ، على السطوح المعلقة ، على السلالم ، وعلى السطوح الانحدارية ... الخ .

على اية حال ، هذا لا ينقلنا الى نهاية بحثنا في التحولات التي تعانها الاشارات المشهدية على خشبة المسرح . ان بنية الاشارات التي تشكل كل عرض مسرحي لابد ان تحتفظ بتوازنها في كل موقف سواء كان ايجابيا او غير ايجابي .

إذا كان ثبات النقاط الرئيسية للبنية قد صار مضمونا ، عندها تستطيع التحولات في خططها الأولية المركبة ان تتحقق دون تغييرات جوهرية . إذا ازلنا دعامة واحدة ، عندها تصبح تغييرات أساسية على صعيد البنية ككل ضرورية . توجد أمثلة عن الثبات البنيوي بالطبع في مسارح لها قرون من التقاليد القديمة ، مثل مسرح «النو الياباني التقليدي» ، والتقاليد الحديثة لمسرح الكابوكي الياباني ، والمسرح الصيني القديم . ومسرحنا الدمى ، والمسرح الشعبي ومسارح البدائيين ... الخ . ان ثبات البنية يجعل الاشارات المسرحية قابلة على تطوير معان مركبة . وان رسوخ الاشارات يعزز غنى المعاني وتداعي الأفكار . ففي المسرح الصيني كل خطوة بخطوها الممثل هي مشبعة بالمعنى . كل ارتفاع للذراع هو شكل آخر لحديث ، خطوة نحو مخرج المسرح على اليسار يشير الى «العودة» ويتخذ معنى مختلف في كل وقت معين . ممكن ان نتخيل ان هذه الخطوة في حالة واحدة تدل على ساحة معركة يعود اليها بطل جريح ، بينما في حالة أخرى تشير الخطوة الى التوق الذي يذكرنا بعاشق .

لو اخذنا مسرح الدمى كمثال لوجدنا ان حركات الدمى هي اشارات تحمل معان معروفة . مثلا ، ان دخول دمية من فوق الخشبة تدل على «شبح مفاجئ» واختفاء الدمية عبر الأرض ترمز الى «الموت أو الذهاب الى الجحيم» . عند تقييم هذه الثروة من التعبير ، نجد ان ثبات النقاط الرئيسية للبنية لا يعني بالضرورة افقار طاقتها التعبيرية لان داخل هذه البنية التقليدية يمكن ان تقع تغييرات أدق وأرفع . ان المتفرج حساس حتى لاصغر ذبذبات قاعدة بنوية محكمة البناء . بهذا الشأن ، يجب ان يوجه تنبيه لهؤلاء الذين يريدون استخدام المسارح التقليدية كنموذج لمقاومة الروح القلقة عند الفنانين الذين لا يكفون عن البحث . ان انطباعات المتفرج تتحقق بالتأكيد بواسطة التغييرات في البنية . كلما كانت القاعدة البنيوية أكثر ثباتا ، كلما حادت الخيوط النسيجية نماذجا وصورا تسحرنا بجمالها .

هنا اود أن اقتبس من كتاب « المسرح الشعبي » لـ بوغاناريف :

« الميزة الاساسية لجمهور المسرح الشعبي تكمن في حقيقة انه لا يتوق الى مسرحيات جديدة المضمون . انه يشاهد مسرحيات الميلاد وعيد الفصح كمسرحية القديسة دوروثي وغيرها سنة بعد أخرى . يشاهد المتفرج هذه المسرحيات بشغف بالغ حتى وان كان يعرفها عن ظهر قلب . وهنا يكمن الفرق بين متفرج المسرح الشعبي والزائر العادي لمسرحنا . نظراً لحقيقة ان متفرج المسرح الشعبي هو مطلع جيداً على مضامين المسرحية المعروضة ، لا يمكن ان تفاجئه حداثة تطور العقدة ، تلك الحداثة التي تلعب دوراً هاماً في عروضنا المسرحية . لهذا السبب تكمن النقطة الاساسية في عروض المسرح الشعبي في معالجة التفاصيل »

ان التوق الى حرية التعبير والتقنية هو نزعة لها تأثير حاسم على الفن . ان المسرح الطامح الى الجديد الذي نتج عن التكنيكية – المستقبلية اطلعنا على ادوات مسرحية جديدة وتخلي عن ادوات أخرى كثيرة . حررت الانشائية الروسية الخشبة من الجزئين الجانبيين من الخشبة اللذين لا تراهما النظارة ، ومن المتدليات وستائر المسرح الخلفية . وكنتيجة لذلك ، فقدت الخشبة القدرة على حصر الفعل في مكان معين عبر الاشارات المرسومة التي كانت تستخدم للدلالة على القسم الداخلي والخارجي . على أية حال ، ذلك لم يكن الكلل ، لم يرفض المخرجون المشهد فقط وواجهة وخلفية الخشبة والمتدليات والجزئين الجانبيين (Wings) بل هجروا ايضاً الخشبة العارضة التي ظلت بعد تمردهم . رفضوا حتى الجدران الخمسة التي تحيط بالقضاء المعروض امام الصالة والتي بواسطتها يستطيع المتفرج ان يشاهد . اما المخرجون الذين خلفوهم (اخلوبوف ومهندس الديكور كروبيوسوف)^(٩) فقد تخلوا عن الخشبة كلياً ، او اذا اردنا ان نكون اكثر دقة ، وضعوا الخشبة بين المتفرجين لكي يكون كل مكان في المقدمة فوق والى جانب او وراء النظارة قد أصبح خشبة للمسرح . وبذلك

اودعا جميع الاجهزة الثمينة والنادرة الخاصة بالمرح قبر النسيان .
تلك الاجهزة التي كانت باشارة واحدة من المخرج تخفض جزءاً من
الخشبة ، او قطعة من المشهد ، او الاثاث ، او حتى ممثل من اعالي
شرفة معلقة في سقف المسرح ، او كانت تدير القسم الخلفي من مشهد
مسرحي الى الامام ، وتنقل مشهداً جاهزاً من الجزئين الجانبيين ،
وترفع مواقع باكملها من الخشبة مع مشاهدتها عبر باب في ارضية
الخشبة . الخ . ان ساحر المسرح قد حرم من جميع هذه الاجهزة
التي يقدم بواسطتها سحره ، لم يبق له سوى يديه العاريتين . لكي
يدلل او يرمز الى موقع فضائي (Spatial) من مسرحية ، صارت
تشكل لدى المخرج مشكلة بحكم تخليه عن كل تلك التقاليد التي
ترسخت بين الخشبة والصالة وبحكم العادات الطويلة الامد .

فضلا عن ذلك ، ان وجود الخشبة بين النظارة جعلها بحاجة ماسة
لنصب اشارات مشهدية . خشبة من هذا النوع لم تستطع ان تستخدم
حتى الانشاءات التي كانت لا زالت تمتلك القدرة على تحديد او تنظيم
الحيز المسرحي بواسطة مجموعة من السلالم ، او بواسطة سطوح
مستوية موزعة في مواقع مختلفة ، او بواسطة سطوح مائلة ، وبادوات
غريبة الشكل واجهزة . الخ من اجهزة خشبة المسرح السابقة .
«الشيء الوحيد الذي ظل في مسرح سينتروفيج واخلوبوف كان ارضية
الخشبة . طبعاً ، كان لا زال هناك الممثل ، والاضاءة والصوت .

عندما تهتز اسس البنية المسرحية بهذا الشكل ، ينبغي ان تتخذ
اجراءات مباشرة للتمهي لصيغ عمل جديدة . اذا كانت عضلة واحدة
في مجموعة العضلات التي تحرك الساعد في جهاز حي قد شلت ، عندها
ينحى ذلك الجهاز لان عضلة نظيرة لها ستتخذ وظيفة تلك التي شلت .
«احدى الوظائف المسرحية هي ان تحدد موقع الدراما « فضائياً » : ان
نرمز الى مرج او بار ، ان ندلل على مقبرة او قاعة مادية ، هذه الوظيفة
هامية بالنسبة لخشبة المسرح ، وينبغي ان تتحقق سواء من قبل الخشبة

التي تستخدم الانشاءات او من قبل الخشبة التي تستعين بالمشاهد .
وهذا ينطبق حتى على الخشبة التي تقع في وسط الجمهور او تلك التي
تقع في مسرح تقليدي .

ان الاشارات التي تولف في تعزيز ادراك المتفرج تتضمن دائما تعيين
فضاء ما . هذه الوظيفة التعيينية ، بالتأكيد ، هي التي تؤسس ثبات
هذه الاشارات . ومن النواحي الأخرى ، هذه الاشارات تحتفظ بأقوى
ديناميكية ممكنة . وحقيقة ان الاشارات يفترض فيها تعيين الفضاء
الذي يقع فيه الفعل لا يعني انها يجب ان تكون اشارات فضائية
(Spatial) . لقد أشرنا توا الى ان الفضاء يمكن ان يتحدد بواسطة
الاشارة الصوتية او بواسطة الاشارة الضوئية . أما على خشبة المسرح
« المتمركز » (Centralized) فامكانات عرض الاشياء ، قطع الأثاث
الكبيرة ، او الاشارات المشهدية هي محدودة للغاية . في الوقت الذي
ركزت فيه الخشبة الانشائية على افعال الممثل ، اعتمدت الخشبة
المتمركزة غالبا على الممثل بحد ذاته . لقد عرفنا مسرح اوخلابوف بعدد
من الامثلة الرائعة التي يصبح فيها الممثل اشارة لموقع فضائي . وهنا
نجد ليس فقط ممثل - مشاهد ، ممثل - طقم مسرحي ، بل حتى ممثل
- اثاث وممثل - اكسيسوار .

ابتدع اوخلابوف ممثلاً - بحراً بجعله شاباً يلبس بطريقة حيادية
(الازرق اي مئزراً غير « مرئي » مع قناع ازرق على وجهه) ويهز
بقماشة زرقاء يشوبها الاخضرار ملتصقة بالأرض بشكل يستعيز توج
القماشة «بحالها عن امواج قناة بحرية . وخلق اخلابوف ايضاً ممثلاً
ثالثاً وذلك بجعله ممثلين - مرتدين بشكل غير ملحوظ - يركعان قبالة
بعضهما البعض وهما يبسطان غطاء طاولة بينهما كمربع يوحى بطاولة .
أما الممثل - والاكسيسوار ، فقد انجز بوضع ممثل يلعب دور قبطان
قرب ممثلاً آخر مرتدياً مئزراً ازرق رافعاً مقبض زمور السفينة . في
اللحظة التي يسحب القبطان قبضة الزمور تنطلق اشارة الى البحارة .

الى هذه الامثلة الثلاثة المذكورة اعلاه عن نقل وظائف الخشبة الى وظائف الممثل استطيع ان اضيف عددا اكبر وامثلة تشويقا عن ممثلين يوحون بعاصفة ثلجية . طبعاً يمتلك المسرح أدوات صوتية عديدة للإيحاء بالعاصفة ، ولكن في عرض لاخلوبكوف كان مجلج العاصفة قد أظهر بغزو من قبل مهرجي كرنفال . فتيان وفتيات (ممثلون في مآزر زرقاء) يتراشقون بقصاصات ورق صغيرة وهم يقفزون محدثين ضجيجاً . هذا المجلج للعاصفة - هذا الكرنفال الذي بدأ كالزوبعة - لم يكن فصلاً في اخراج اوخلوبكوف لمسرحية « الارستقراطيون » ولم يكن جزءاً من أداء الممثلين ، بل كان مشهداً فضائياً (Spatial Scenery) ، وسيلة لتصوير « مناخ » الفعل - الإشارة للعاصفة .

كل طالب للمسرح رأى مباشرة تناظراً بين طرائق اخراج اوخلوبكوف وتلك التي استخدمتها المسارح الصينية واليابانية القديمة . إن للمسرح الصيني القديم خشبة بدائية ولقيودها الفضائية تأثير في جميع عناصر الخشبة . هذا أيضاً نجد رجلاً « غير ملحوظين » في ثياب سوداء يسهمون في تبديل المشاهد وذلك بتغطية اجساد المقاتلين الاموات بأقمشة سوداء . أرض المعركة تختفي والعقدة يمكن أن تستمر في مكان آخر . بالمثل ، تستخدم خشبة المسرح الياباني جميع تقنيات العرض الدرامي من أجل موقع فضائي للعقدة . هنا أيضاً لا ضرورة لأن يشار الى الغضاء بعنصر الغضاء ، أو للصوت بعنصر الصوت ، أو للضوء بعنصر الضوء ، ولا ضرورة للنشاط الانساني أن يرمز اليه بفعل الممثلين . في هذه الحالة ، يصادف أن « نرى الانغام » و « نسمع الريف المنشرح » أو نعلم من ثوب الممثل ما نسمعه من شفاة الممثل في المسرح الاوروبي . لازلت اذكر الايضاح التالي لتبديل العناصر في المسرح الياباني :

يترك لانسوك القصر المحاصر . يمضي من الخلفية الى الامام ، فجأة ترتفع الستارة الخلفية في الوراء تصور باباً بحجم طبيعي ونرى ستارة خلفية أخرى عليها باب أصغر يشير الى أن الممثل يتقدم من بعيد .

يستمر رانسوك في طريقه . ستارة خضراء داكنة تهبط فوق الستارة الخلفية في الورااء مشيرة الى ان رانسوك لم يعد يرى القصر .

خطوات أخرى قليلة ، ورانسوك ينطلق على « طريق الازهار » لكي يدلل على هذه المسافة التي لا تزال كبيرة ، يبدأ بالعزف على السيسين (نوع من الماندولين الياباني) ورااء المشهد .

الانسحاب الاول : خطوة في المكان .

الانسحاب الثاني : تغيير في مشهد مرسوم .

الانسحاب الثالث : رمز تقليدي (ستارة) يلغي عنصر الخشبة البصري .

الانسحاب الرابع : صوت .

هذا يفسر تبدل عناصر الخشبة التي تأخذ بالتعاقب الوظيفة ذاتها ، على انه تدرج لفعل درامي واحد : مشي رانسوك ، وإبتماعه عن القصر .

بتبرير مماثل نستطيع ، في هذه الحالة ، ان نفسر مشي الممثل بعيدا عن الستارة الخلفية المرسومة كوظيفة للموقع الفضائي . ان الفنان المسرحي « يرسم » اما بواسطة خطوة الممثل أو بصوت ماندولينه ، هو يستعمل عناصر مختلفة ليعين المكان كل مدة . على أية حال ، نستطيع ان نضيف الى هذين التفسيرين تفسيرات أخرى . نستطيع ان نتساءل فيما اذا التغيير في الستارة الخلفية التي عليها باب القصر ليس استبدالاً فنياً لنص كاتب مسرحي ، أي ما نقوله كلمات الممثل : « أنا تركت القصر » . أو فيما اذا كان الصوت الحزين للماندولين ليس الا تعويضا عن التعبير اللفظي : « لقد بدأت رحلة طويلة » . مع ذلك ، اذا شئنا إيجاد تفسيرات أخرى ، لن نتوصل الى جوهر القضية . لن نتمكن من تقرير

أي من هذه التفسيرات هي أساسية ، ولن نتمكن من رفض تبرير التفسيرات الأخرى .

انه من الخطأ أن نفكر بأن طريقة التحول في التعبير الدرامي هي ميزة خاصة بالمرح الصيني أو الياباني ، أو هي خاصية المبدع الروسي في عام ١٩٣٥ . طرائق مماثلة للتعبير الدرامي وجدت في العديد من العروض التشيكوسلوفاكية . أود أن أذكر اخراجي لمسرحية « المعلم والطالب » لؤلفها ف. فانكورا وذلك بالتعاون مع الرسام جيندريك ستايرسكي في المسرح البلدي في (Brno) عام ١٩٣٠ .

يقع الفصل الرابع من هذه المسرحية على حافة بلدة . لكي نشير الى هذه الحقيقة استخدمنا قناعا دراميا . ولكن اخذنا هذا القناع من وجه الممثل ، وضعناه في مكان جديد واستعملناه كإشارة فضائية على الخشبة . وفي مساحة واسعة من أفق دائري كان قد عكس وجه ، القسم الأسفل منه مغطى بوشاح على طريقة قطاع الطرق . هذا الوجه ، له عينان شريرتان تحت جبهة تقطعها قبة ، تقتنطر فوق الخشبة وظل المساحة التي فيها يرى المتفرج عادة سماء غائمة .

من خلال تغيير الموقع ، اتخذ القناع معنى جديدا . وفي المسرحية ذاتها كان يوجد قناع درامي آخر . حين عكس على الخشبة بطريقة مضخمة ، حمل وظيفة أخرى ، في هذه الحالة ، صار المشهد ممثلا (actor) .

جان ، الطالب الذي يحتجزه بيته كسجن عفن ، يؤكد باصرار على الهرب . هو يقاوم توسلات عمته وتهديدات معلمه . من خلال جدران بيته : يحدق في « هوة العالم المتألقة والمتوفدة وهي تنفتح أمام عينيه » . ويصوغ تصميمه في منولوج طويل .

يجعل الخشبة تقريبا مظلمة على الإطلاق وبإخفاء الممثل على الخشبة ، سمحنا للكلمات الممثل أن تسمع بطريقة هائلة وخلقنا انطبعا

بأن كلماته كانت تنطق بواسطة الأسقاط المضخم لوجه الممثل الذي كان
يشخص بثبات الى هدف متخيل .

في اخراجي مسرحية (Ribement-Dessaigues) « سفاح بيرو »
في العام ١٩٢٩ ، استخدمت العناصر ذاتها : اسقط وجه ممثل على
الخشبة ، وظل الوجه الحقيقي للممثل ملحوظا .

في اخراجي مسرحية ابولونير « اثناء تايريسيس » عام ١٩٢٧ ،
تحولت كلمات الشاعر الى صور رسام وحولنا الممثلين الى حروف
تحركت فيما بعد مثل شخص على الخشبة . وخلقت المجموعات
المختلفة للأحرف أشعارا مختلفة .

في اخراج كول لمسرحية « ميثو سالم » (١٩٢٧) ظهرت
الاكسسوارات التي استعين بها (خبز ، زجاجة وأشياء أخرى) في
المسرحية كشخص يتمردون ضد ميثو سالم .

بالامكان ايراد أمثلة أخرى لظهور الميزة الأساسية للإشارة المسرحية
كيف تغير مادتها وتنتقل من ناحية الى أخرى محرقة أشياء معدومة
الحركة ومتحولة من مظهر بصري الى آخر سمعي ... الخ .

لقد ذكرنا سابقا ان في المسرح - كقاعدة وفي جميع الأحوال -
يستحيل ان نحسم باننا لن نعهد للمشاهد ما يخص تمثيل الممثل ، كما
انه ليس بالمستحيل ان نجد الموسيقى تضطلع بما هو خاص بظاهرة
الفنون البصرية .

في الواقع ، وبالتأكيد ، هذه « التحولية » (Changeability)
وهذا التنوع في الإشارة المسرحية هو خاصية المسرح المميزة . من خلاله
نفسر تحولية البنية الدرامية .

ان الصعوبة الاساسية في تعريف الفن المسرحي تكمن في « تحولية »
الاشارة المسرحية . تختزل تعاريف هذا المفهوم التمسرح (Theatricality)
بطرق التعبير المألوفة في مسرحياتنا التقليدية والابويرا ، أو توسع مداها
لدرجة يصبح فيها عديم المعنى .

على أسس « التحولات » في الاشارة المسرحية نفس ارتباطا نظريا
آخر يعمق البحث عن من ، أو ما هو ، العنصر الاساسي والخلاق في
التعبير الدرامي . اذا قلنا انه المؤلف المسرحي ، بالتاكيد فنحن على
صواب فيما يتعلق بالعديد من الحالات والامثلة . وبالرغم من ذلك ،
سوف ان نكون قد استوعبنا جوهر العديد من العينات التاريخية
للمسرح ، ولن نكون بقادرين ان نثبت ان كلمة المؤلف المسرحي ، في جميع
الحالات ، هي التي تمثل محور الفن المسرحي . ان الكوميديات الابطالية
المرتجلة وما يماثلها من التي لها موضوع غير محدد أو ليس لها موضوع
مطلقا تؤكد انه حتى الكاتب المسرحي ونصه يكونان عرضة للتحولات
التي بحثناها سابقا . وبالمثل ، لا نستطيع ان نعتبر فكرة ان الممثل هو
الحامل الوحيد للفن المسرحي على انها صحيحة كليا . كبرهان على ذلك ،
اذكر الترتيب السكوني (Static) للممثلين على الخشبة (ميزة لاساليب
درامية عديدة ، قديما وحديثا) الذي يحول المسرح الى سرد حوارى
يقوم به اشخاص غير متحركين (مسرح الفن ، المسرح الالمانى المؤسب ،
مايرهولد) أو يخدر الممثل على شكل دمي ذات حركات متكلفة تم اعدادها
مسبقا ، وبذلك تحول وظيفة التمثيل التقليدي الى وظيفة اثاث أو الى
بنية الخشبة المسرحية . واذا اراد مخرج حديث أن يقول انه هو (أي
المخرج) مركز الخلق الدرامي ، نستطيع أن نوافق على فكرته فقط في
الحالات التي يثبت لنا فيها ذلك . اذا كان يتحدث عن الفن المسرحي في
ازمة ماضية عندما لم يكون هناك مخرج ، عندها لا نستطيع الا ان نختلف
معه في الرأي .

نحن لانعني بهذا ان نثبت ان النص ، والممثل ، والمخرج هي عناصر
قانونية غير ضرورية للتأثير في توازن البنية . نحن فقط نريد أن نظهر ان

كل حقيقة تاريخية تحقق عناصر مختلفة للتعبير الدرامي ، وإن القوي الخلاقة في عنصر واحد يمكن أن تحل محل ، أو تكبت عناصر أخرى دون أن الحد من قوة التأثير الدرامي . نستطيع أيضا أن نثبت أن فترات تاريخية معينة تطالب مباشرة بتغييرات كهذه في توازن البنية الدرامية . مع ذلك ، وجدت وتوجد مسارح دون مؤلفين (أو دون مؤلفين ذوي شهرة) ، ووجدت وتوجد مسرح دون ممثلين أو دون ممثلين عظام ، أو حتى مخرجين . على أية حال ، إذا تعمقنا في بحث هذه القضية لوجدنا أن وظيفة الممثل هي دائما حاضرة ولو تحولت للمخرج والتي كانت حاضرة في كل حقبة تاريخية للمسرح ، حتى عندما لم يكن هناك مخرج في حد ذاته .

إن الأفكار الرائعة والمتناقضة التي تقول أن الممثل يشترك في العرض المسرحي حتى في مسرح بلا ممثلين ، أو أن الكلمة هي دائما عنصر ضروري في الفن المسرحي ، حتى في مسرح « بلا كلمة » ، وأن ما يسمى « بالوظيفة المشهدية » التي تستخدم حتى في مسرح بلا مشاهد - جميع هذه الأفكار تبررها خاصية معينة للإشارة المسرحية ، والبنية الدرامية والمادة الدرامية . اعتقد أننا في الايضاحات السابقة قدمنا براهين كافية على تحويلية الإشارة المسرحية التي تنتقل من مادة إلى أخرى بحرية لا تعرفها الفنون الأخرى . في الحقيقة ، لا يوجد موسيقى بلا انغام ، ولا قصيدة بلا كلمات ، ولا لوحة بلا ألوان ، ولا نحت بلا جوهر فيزيائي . بتعبير أوضح ، الرسم ليس رسما إذا استخدمت الكلمات بدل الألوان ، والموسيقى ليست بموسيقى إذا كان الإيقاع مؤلفا من مواد أخرى غير الانغام ... الخ ، طبعا هناك حالات حيث يستعير الفنان عناصر من دائرة فن آخر إذا كانت مواد فنه لا تحقق القوة المطلوبة في التعبير ، مثلاً يدفع بيتوفن التعبير الموسيقي في خاتمة سيمفونيته التاسعة إلى الحد الأقصى لدرجة أن المستمع لا يجد الانغام كافية وليس بالإمكان أرضائه إلا بالكلمات . في ميدان الشعر تستطيع أن تذكر « كليغرام » لابولينير ، أو ما يسمى « بالقصائد التصويرية » التي كتبت في بوهيميا كمثال عن تغيير الأداة ، نستطيع أيضا أن نجد أمثلة مشابهة في الرسم

وفنون اخرى (ترسم التكعيبية بقصاصات الجرائد وبعبارات مقتبسة من اهداء الكتب) . على أية حال ، أمثلة كهذه هي دائما استثناءات تؤكد على قاعدة عدم تحول المواد في الفنون الاخرى . ولكن كما رأينا ان « التحولية » في المسرح هي القاعدة والخاصية المميزة للفن المسرحي .

عدد من نظريات المسرح التي اشدت حول « التحولية » قد اقترحت بقصد تنسيق وتوحيد وفرة المواد والعناصر والطرائق الدرامية . لاشك ان أشهر هذه النظريات هي مفهوم فاغنر للمسرح « كفن تركيبي » (das Gesamtkunstwerk) . على ضوء نظرية « الفن التركيبي » تكون الأدوات المتعددة قد نسقت بطريقة دفعت العناصر الانفرادية للاندماج خالقة بذلك « تأثيرا تركيبيا » . وهكذا ، فالشخصية الدرامية حاضرة ليس فقط على الخشبة بل أيضا في الصالة . نعيش حالتها الداخلية ، تطورها ومصيرها ليس فقط من خلال الكلمات والافعال التي ترى على الخشبة ، بل عبر الانغام التي نسمعها أيضا . فالمسألة هنا هي الموازنة بين التيار الموسيقي ، والفعل الدرامي ، والكلمات ، والمشهد ، والاثاث ، والإضاءة وجميع العناصر الاخرى .

في مسرحية « بار سيشل » لم يكن فاغنر مكتفيا بتأثير المشهد فقط . منظر الربيع على الخشبة لم يعبر عنه فقط بمشهد ، بل أيضا بواسطة الاوركسترا . بالنسبة لفاغنر كل ما يستعان به في الاخراج المسرحي له عدة استعمالات ، سيف سيجفريد اعطي موقعا خاصا على الخشبة . فضلا عن ذلك ، لقد أثير السيف بضوء وجعل يلمع أثناء تكرار مقاطع من انغام موسيقية خاصة بالسيف . تدخل شخص فافنر الدوامية الخشبة دائما كممثلين ، بل أيضا كمقاطع موسيقى هامة متكررة (Leitmotives) تتكرر ايماءة الشخصية المسرحية في الاوركسترا (الالم الناجم عن ضرب بيكميرز يجعل الموسيقى تترنح) وروعة الثياب والمشهد الذي يصف وصول الضيوف في وارنبرغ تعززت بالموسيقى . في كل حالة ، نستطيع ان نشرح مبدأ (الموازنة) الذي يدمج عددا من الادوات المسرحية ، بمعنى انه يضعهم جميعا في علاقة متوازنة .

ان مبدأ « الفن التركيبي » يفترض ان وحدة التأثير الدرامي ، أي شدة انطباعات المتفرج هي متناسبة مباشرة مع عدد المدركات التي تفرح حواس وعقل المتفرج تزامنياً في كل لحظة . ووظيفة الفنان الدرامي (بالمعنى الفاعلي) هي ان يوازن بين مؤثرات الادوات الدرامية المتعددة لكي يحدث انطباعات لها الاثر ذاته .

فنظرية فاعل لا تدرك تحولات الاشارة المسرحية التي يمكن ان تستخدم مواد مختلفة لتحقيق اغراضها . على العكس ، تدعي نظرية فاعل « الفن التركيبي » ، بشكل غير مباشر ، انه لا يوجد مادة درامية خاصة ومتكاملة ، وانما توجد مواد متعددة ينبغي ان تبقى منفصلة وتدرس الواحدة الى جانب الاخرى . وفقاً لذلك ، ليس هناك فن درامي بحد ذاته ، بل يوجد نص ، موسيقى ، ممثل ، مشهد ، اثاث مسرحي ، وضاءة تشكل في مجموعها الفن الدرامي . بذلك لا يستطيع الفن الدرامي ان يتواجد بذاته ، بل كمظهر تركيبى فقط من الموسيقى ، والشعر ، والرسم ، والعمارة والمناظر وغيرها ، وهكذا يصبح الفن الدرامي حصيلة لمجموع الفنون الاخرى .

فيما يتعلق بالمتفرج وسيكولوجيا الادراك الحسي ، اعتقد ان نظرية فاعل غير صحيحة . المشكلة الاولية تكمن فيما اذا كان المتفرج يعي الاشارات البصرية والسمعية في آن واحد وبذات الحدة ، او فيما اذا كان يركز على ناحية واحدة فقط اثناء عملية الوعي . عندما نحاول حل هذه المشكلة ، ينبغي ان نفهم قضية وعي الاشارات الفنية على انها حالة خاصة للوعي . اذا كان على عقل المتفرج ان يفكر بشكل مكثف لكي يدرك القيمة السيميائية لحقائق معينة ، سيفترض بالتأكيد ان ينصب العقل على مدركات حسيلة ذات نوعية خاصة ، بصرية او سمعية . اذا كان اهتمام المتفرج المركز يعي بصرياً وسمعيّاً ، لا نستطيع ، حتى في هذه الحالة ، ان نتكلم عن مجموع الانطباعات ، بل عن علاقة خاصة لنوع واحد من الوعي باخر ، عن استقطاب هذه المدركات .

مع ذلك ، نلقى بين المتفرجين اناسا يذهبون الى المسرح ليستمتعوا الى الموسيقى ، أو الى الشاعر ، أو ليشاهدوا أداء ممثل معين ... الخ . حتى الأشخاص الذين ليس لهم اهتمامات خاصة يجدون انفسهم عند حضور المسرح مصفقين فقط للموسيقى في لحظة ، ومسحورين بالممثل ، أو مأخوذين بالنص الشعري في لحظة أخرى . أود أن أقول أن معظم رواد المسرح من هذا الصنف . بذات الوقت ، على أية حال ، لا ينتقل اهتمام المتفرج من أداة واحدة الى أخرى بمجرد المصادفة ، بل بشكل مقصود . إذا راقبنا النظارة في المسرح ، نجدها تتوجه بعيونها نحو ذات القيمة على خشبة ، الجميع لديهم الاهتمام ذاته بممثل معين في لحظة واحدة ، واهتمام بمراقبة المشهد في لحظة أخرى . ان سيكولوجية ادراك المتفرج تحول بيننا وبين قبول فرضيات نظرية فاغنز « الفن التركيبي » .

بالإضافة الى ذلك ، ان نظرية فاغنز لا تدرك حقيقة تطور الفن المسرحي التي تحدثت عنه الآن والذي أعطيت عنه أمثلة . وجد الفن المسرحي دون موسيقى ، كان هنا مسارح بلا مشاهد ، ومخرجون خلقوا مسارح بلا ممثلين ، وكانت الكوميديا دمي بلا مؤلفين وبلا ما يسمى العقدة المسرحية . الا ان هذه المظاهر المسرحية تركت فراغا في روح المتفرج . اذا كان الفن المسرحي هو مجموع فنون متعددة ، فلن يكون هناك مثلا ، مسرح فني حيث الوسيلة الوحيدة هي الممثل بحد ذاته ، أي الممثل بلا خشبة المسرح ، بلا كلمات ، بلا موسيقى ، أو مشاهد ... الخ . في الواقع ، يجب الاعتراف حتى بالمسرح الايمائي كمرض مسرحي يقدم فيه لاعب أفعالا على حلبة سيرك خالية . توجد أمثلة عديدة (مثل المهرجين العظام غروك ، فراتيني وغيرهم) عن أفعال الممثل التي تفتن الجمهور بحد ذاتها .

أود أن أقول أن نظرية فاغنز تحجب أكثر مما تظهر جوهر الفن المسرحي : انها تحيط المسرح بفنون كثيرة لدرجة تذوب وتلاشى فيها ميزة التمسرح ، اننا نفقد رؤيتها .

على أية حال ، ليس قصدنا أن نحبي الجدل حول « الفن التركيبي » . اخترت هذه القضية فقط كمثال للمشكلات التي تثار كلما فشلنا في فهم الميزة الخاصة لمواد وأدوات التعبير الدرامي التي تحدثت عنها . بمعزل عن الجدل حول « الفن التركيبي » ، نستطيع أن نذكر نظريات أخرى للفن المسرحي مشوشة بالمثل لأن أصحابها عجزوا أو لم يرغبوا في فهم الميزة الخاصة للمادة الدرامية ، فنقلوا ، بلا احتراص علائق الشعر ، والرسم والموسيقى ، وغيرها من الفنون إلى الفن الدرامي .

لقد بدأت دراستي باستشهاد من زيك ، واود أن اختتمها بالعودة إلى آراء زيك . وجدنا أن حتى زيك في بداية كتابه « علم جمال الفن الدرامي » لم يتمكن من إعطاء تعريف واف للفن المسرحي . يرغم أن زيك لم يكن مؤيدا « للفن التركيبي » ، لم تكن لديه الجرأة ليؤكد بلا تحفظ أن الفن الدرامي هو « فن أفرادي وليس تركيبا من فنون عديدة » . بالنسبة لزيك ، الصفة المميزة للوحدة المسرحية (Theatrical unit) هي تركيب من عنصرين متزامنين غير منفصلين ولكن غير متجانسين ، أي عنصر (بصري) وعنصر (سمعي) . حتى هذا « التركيب » لا يمنعنا من السعي وإيجاد وحدة في الفن الدرامي ، لا يمنعنا من إعلان أن الفن الدرامي هو « فن أحادي متكامل » ، الصفة المزدوجة للمواد ، أي الميزة البصرية والسمعية للأدوات لا تنفي وحدة جوهر الفن المسرحي .

ما دام البصري والسمعي يتبادلان مواقعهما على خشبة المسرح ، يمكن لواحد من هذين العنصرين أن يفوض تحت سطح وعي المتفرج المهتم مثلا ، قد يدفع معنى حوار مسموع بوعي المتفرج لإيماءة درامية ، لظهر درامي ، لمشهد ، لأضاءة وغيرها ، إلى الخلفية ، أي أن انشداد المتفرج إلى معنى الحوار يشغله عن العناصر الأخرى . أو بالعكس ، قد تزيل مشاهدة فعل درامي المركبات السمعية (الكلمات) ، الموسيقى ، التتميمات وغيرها) .

يجب أن نعي أن الفيلم الصامت كان يدعى « المسرح البصري » ، وكانت المسرحية الإذاعية تسمى « بالمسرح السمعي » . وهكذا لم تكن الصفة المميزة لفن المسرح في تقسيم أدواته الى واحدة بصرية وأخرى سمعية ، ومن الضروري أن نبحث عن جوهر الفن المسرحي في مكان آخر .

أنا اعتقد أن بتحليلنا « لتحويلة » الإشارة المسرحية أخذنا على عاتقنا مهمة تتميز بالقدرة على اختيار « مصداقية » العديد من تعاريف الفن المسرحي ، تقرير أي من هذه التعاريف اتخذ الترتيبات اللازمة تحسباً لاشكال المسرح القديمة والحديثة التي نشأت في بنى اجتماعية مختلفة ، في أحقاب تاريخية مختلفة ، وتحت تأثير شخصيات شعرية أو درامية ، أو كنتيجة لابتداعات تقنية ... الخ . أنا مع فكرة إعادة الاعتبار لنظرية فن المسرح القديمة التي ترى جوهر المسرح في « التمثيل » و « الفعل » .

في ضوء هذه النظرة سوف لا تظهر الصفة المسرحية للشخصية الدرامية ، والكان والعقدة وكأنها أشياء مفصولة عن بعضها البعض باستمرار . فضلاً عن ذلك ، العلاقة بين عناصر الدراما الثلاثة هذه سوف لا تبرز لنا وكأنها علاقة بين ثلاثة فنون مسرحية منفصلة وأفرادية تتوازي دون أن تلامس بعضها البعض مقتربة بذلك من « التمسرح التركيبي » الذي يتصاعد نجاحه كلما كثر عدد الفنون المستقلة التي تسهم في بنيته . يجب أن ندرك عجز فكرة « المشاركة النسبية الصورة المشهدية (Scenic Image) » في الكل الدرامي هذه الفكرة تذهب الى حد التأكيد أن الصورة المشهدية (المكان الدرامي) ليست عنصراً أساسياً في العمل الدرامي لأنها يمكن أن تنحدر من غاية الاتقان والدقة الى مجرد قضاء تتعين حدوده معمارياً وحسب .

يوحد الفعل كجوهر للفن الدرامي الكلمة ، والممثل ، والملابس . والموسيقى في تبار واحد ، بمعنى آخر ، أننا نستطيع بعد ذلك أن ندرك

هذه العناصر « كموصلات مختلفة لتيار واحد ، ينتقل إما من عنصر لآخر أو يتدفق عبر عناصر متعددة في وقت واحد . الآن ونحن نستخدم هذا التشبيه ، دعونا نضيف بأن هذا التيار ، أي الفعل الدرامي ليس محمولا بالوصل الذي يبذل أقل مقاومة (الفعل الدرامي ليس محصورا دائما في الممثل فقط) ، إنما يتولد التمسرح غالبا في تدليل العراقل التي تحدثها تقنيات درامية معينة (مؤثرات مسرحية خاصة عندما يتركز الفعل فقط في الالفاظ ، أو في حركات الممثل ، أو في أصوات خارج الخشبة ... الخ) . بذات الطريقة التي يتوهج فيها سلك ليفي فقط لأن له مقاومة لتيار كهربائي .

طبعاً نستطيع أن نتحدث عن نسبية لا مشاركة المكان (أي المشهد وأشياء أخرى يستعان بها في الإخراج) في الدراما وفي الفن الدرامي . ولكن هذه اللامشاركة لا يجوز أن تعتبر كخاصية دائمة للمكان الدرامي بل كميزة لمسرح من نوع معين ، أو لمسرحية محددة ، ولطريقة خاصة بالإخراج . قيمة الفعل ، أي تمسرح المكان في المسرح الانكليزي عند المؤلفين الايلازيبتين كان كامناً فقط في تغييرات يشار إليها بواسطة عبارات مقتبسة من كتابات تعلق فوق الخشبة : المصطبة في أسفل القصر ، غرفة العرش ، غرفة ، مقبرة وساحة معركة . وفي اعلانات كهذه يكمن رد الفعل الدرامي المكان . صحيح أن مسارحنا لم تنحرف عن هذه الطريقة في الإشارة الى المكان ما دام (وعلى وجه الضبط ما يتملق بالفعل كعنصر في الدراما) تغير المشهد يتم التدليل عليه بعبارات ترفع فوق الخشبة أو بمشاهد باعظة التكاليف كمشهد مصطبة ، وغرفة عرش ، ومقبرة ، وساحة معركة ... الخ .

يبدأ المسرح الحديث في اللحظة التي يثمن فيها المشهد وفق الوظيفة التي يؤديها في الفعل الدرامي الفعلي . ان حصر مسرح الفن (Théâtre d'Art) (١٠) في التسعينات من القرن الماضي لمشاهد « ستارة المسرح الخلفية وبعدد من الستائر المتحركة » ينفي تفسيره ، من وجهة نظرنا ، كاعتراف بالوظيفة الفعلية للمشهد المسرحي في

المسرحيات التي يتحقق تمسرحها (Theatricality) وفعلها لفظ (ميتزلنك) .

إذا كانت خشبة المسرح الشكسبيرية في ألمانيا محصورة بقوس قوطي أو عامود قبالة ستارة خلفية زرقاء ، كان ذلك نتيجة ادراك ار معدات الخشبة في مسرحية لشكسبير تسهم فقط كإشارة مشهدية بسيطة تعلم المتفرج عن تبدل المشهد . ان التقييد الجديد في المسرح الناتج عن الانشائية الروسية يصدر عن فكرة العرض الدرامي الذي تجلى بواسطة حركات الممثل وكل شيء يخدم هذه الحركات من : معدات بلوانية ، أو جهاز غريب الشكل ، أو جدار ، أو أراض متحركة . . الخ.

ومن وجهة نظر الفعل الدرامي . يمكن تقييم تمسرح الموسيقى فقط وفق دورها في عرض المسرحية . وهكذا ، ان أشكال المشهد الموسيقي هي إما مشهد موسيقي أو « موسيقي كفعل » . جميع الصعوبات التي تتقف في وجه المؤلف الحديث للأوبرا أو لنظريات الأوبرا تصدر عن عجز أو استحالة ادراكهم للفارق بين المشهد الموسيقي والموسيقي كفعل » .

إن الأمثلة التي استخدمتها تظهر بجلاء انه لا توجد قوانين دائمة أو قواعد ثابتة لتوحيد الادوات الدرامية عبر تدفق الفعل الدرامي . في تطوره المستقل ، والذي هو ميزة متكاملة في تطور كل فن ، يجسد المسرح جوانب مختلفة من المسرح في أزمنة مختلفة . مثلاً : تجسد رمزية ميتزلنك النص اللغوي كحامل للفعل الدرامي (مسرحية « الأعمى » لميتزلنك مثلت عبر حوار ممثلين يتحدثون بلا حركة) . من ناحية أخرى ، تعمل الانشائية الروسية بواسطة الرقص أو من خلال حركات الممثلين « البيوميكانيكية » .

ان « تحويلية » النظام التسلسلي الهرمي للعناصر الدرامية يطابق « تحويلية » الإشارة المسرحية . لقد حاولت أن ألقى ضوءاً على الاثنين ،

أردت أن أؤكد على «التحولية» التي تجعل المسرح متنوعا وجذابا وبذات الوقت يتمتع بصريته . أن تحولاته المقبلة قد جعلت حتى وجود الفن المسرحي ذاته مدار شك . الوجود كفن مستقل كان قد منح للقصيدة المسرحية ، للاستعراض التمثيلي المتميز بالتكلف والميلودراما ، للرسم والموسيقى وليس « للفن المسرحي » . كان المسرح فقط مجموعة من فنون منفصلة . لم يكن المسرح قد تحدد جوهره و وحدته . لقد أظهرت أنه يتمتع بالانئين ، أي أنه واحد ومتعدد ، مثل الثالوث المقدس عند القديس أوغسطين (١١) .

الهوامش :

(١) Otakar Zich, Estetika dramatického umění (Aesthetics of Dramatic Art) (Prague : 1931), P. 45.

(٢) هو نزل لا يحصر الخشبة بمبنى المسرح . فقد تقع الخشبة في أي مكان شريطة أن تحدد موقع الفعل الدرامي وتوحي بشيء معين . (المترجم) .

(٣) ظهرت التكميلية - المستقبلية كحركة فنية ومسرحية في العقد الأول من القرن العشرين وبدأت تتلاشى حوالي ١٩٢٥ في كل من فرنسا ، وإيطاليا وروسيا ، كان النص المسرحي في هذه الحركة وجيزا وخاليا من العقدة التقليدية ومن تطورات الأحداث المنطقية . وكان تظلل النص يسمح لعناصر كثيرة كالوسيقى ، والرقص ، والتمثيل ، والحركات ، والأصوات ، والأصاوة أن تتداخل في إطار من أحداث متزامنة تقع على الخشبة وبين الجمهور بقصد إثارة حسيا ، كان العرض أقرب إلى الكباريه منه إلى المسرح . (المترجم) .

(٤) المسرح المؤسب (Stylized theater) هو تقييد المسرح الطبيعي الذي يحاكي الواقع . في هذا المسرح ، يدرك الممثل أنه يمثل أمام الجمهور والجمهور يعني حقيقة الممثل التي تلوب عادة في الشخصية الدرامية في المسرح الواقعي . والمناظر معرفة من الواقع ، ترك فيها المخرج فراغات تعرض خيال المتفرج على ملها والحركة هنا تنتج عن البراعة في تداخل وتقاطع الخطوط والألوان والنياب وتوزيع الممثلين على الخشبة : والتمثيل أخضع لإيقاع الحوار والحركة الطبيعية التي تجعله أقرب إلى الرقص منه إلى التمثيل . (المترجم) .

(٥) جورج فيج (١٨٨ - ١٩٤٩) ناقده ومنظر مسرحي ألماني . أكد فيج أن الإيقاع يلعب جميع عناصر العمل المسرحي . وضع الممثل أمام مشهد وليس ضمنه لكي يضعف البعد الثالث ، كما طالب بأسلية (Stylization) جميع عناصر المسرح ، كما مدد الخشبة لتشمل الصالة وتخلق شعورا بالوحدة بين الممثل والجمهور . (المترجم) .

(٦) أدولف إيبا (١٨٦٢ - ١٩٢٨) مصمم ديكور ومنظر مسرحي سويسري عرف باتجاهه الرمزي الذي يؤكد على إعطاء المتفرج مناخا بدل المظاهر الواقعية . استبدل الوحدات ذات البعدين بسلالم وإنشاءات ذات أبعاد ثلاثة لتصعيد حركة الممثل ولدمج الأرضية الأفقية بالمشاهد المرتفعة عموديا . استخدم الإضاءة بطريقة لا واقعية مشابهة للموسيقى على خشبة تجريدية مؤلفة من كتل بيضاء ورمادية مجسمة . (المترجم) .

(٧) اخذ مايرخولد مصطلح « الانشائية » عن الفن التشكيلي الذي انتشر في المقعد الأول من هذا القرن . كان النحت مكتظا بسطوح وكتل تجريدية خالية من مضمون يوحي بالواقع . بالمثل شغل مايرخولد خشبة المسرح بسطوح ، وسلام ودواليب متحركة وأشكال هندسية أخرى كوسيلة لتصعيد التمثيل . كان يلقب على هذه الأدوات الصفة الوظيفية بدل الزخرفة . (المترجم) .

(٨) السيميائية (Semiotic) هو علم الإشارات . يدرس الظواهر الاجتماعية والثقافية والفنية كإشارات . يبحث في نشوء الإشارة والقوانين التي تحكم بها وتكسيبها معنى . (المترجم) .

(٩) نيقولاى أوخوبوف الروسي (١٩٠٠ - ١٩٦٦) عمل مع مايرخولد وتابروف . أزال خشبة المسرح وجعل الصالة مركزا للحدث المسرحي . برغم أنه كان يحصر الحدث في مكان معين ، إلا أنه لم يتردد في توزيعه حول هوائش الصالة أو فوق إنشاءات هندسية ، كانت المؤثرات الصوتية تصدر من كل اتجاه ليضع الجمهور في قلب الأحداث . كان إخراج المسرحي قريبا من السينما فيما يتعلق بالانتقال السريع من مشهد لآخر . (أترجم) .

(١٠) اتشا بول فور « مسرح الفن » في باريس عام ١٨٩٠ كنقيض للمسرح الواقعي للسناتور الخلفية بتصاميم شكلية ورمزية أراد أن يجعل المسرح لغزا تجريديا بلا ممثلين ونالت أعماله نقدا لا زعما من النقاد لما اتسمت به من غموض . (المترجم) .

(١١) يؤكد القديس أوغسطين أن طبيعة الله هي واحدة في الجوهر متجلية في ثلاثة ألقاب : الآب ، والابن ، والروح القدس . (المترجم) .

التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية

يندريك هونزل

كانت ، وقد تبقى مشكلة عامة ، أعمال درامية من العصر الكلاسيكي اذا ما قدمت على المسرح الحديث تفقد أسسها الهامة . وتبدو لذلك مشوهة فيما يتعلق بالوسائل الرئيسية التي بواسطتها كان يشجر العرض الاصلي . بمعنى آخر ، تبدو هذه الاعمال مفتقرة الى تلك العلاقة التي كانت للمسرح القديم ذي اللغة الشعرية .

ان مقياس الحكم على المبادئ الاساسية ، في مسألة اخراج المسرحيات ، هو كيف ينظم التراتب الهرمي لوسائل التعبير . كل تكييف في تصميم لفظي لمسرحية قديمة ليتوافق مع صيغ عرض وتقنيات حوار المسرحية الحديثة سينتهك ، حتماً ، سلامة وتوازن العمل القديم . ان طبيعة « التمثيل » بالنسبة للدراما الحديثة وما يعتبره مخرج مسرحي اليوم « بالفعل الدرامي » قد اختلف كثيراً عما كانت عليه في الدراما القديمة لانه ليس فقط وسائل التعبير في المسرحية الحديثة والمسرح الحديث قد تغيرت (لقد اكتسبت الأغنية ، والموسيقى ، والرقص وظيفة مختلفة والفني الكورس واختلف أداء الممثلين) بل ان علاقتها ببعضها البعض قد تغيرت ايضاً .

كل كتيب في فن الدراما يتفق مع ارسطو في تبيان ان التراجيديا اليونانية قد اُنشئت عن « اندثرامب الداونيوسي » (ترنيمة بنشد الكورس أحداثها تمجيداً للاله دايونيسوس) وعن ابتكار محدد ادخله اسكيلوس ، وهو اضافة راوِر ثان (ممثل ثاني) الى الكورس الاصلي

والراوي الوحيد . لقد « قيد اسكيلوس دور الكورس وجعل دور الحوار غاية في الاعمىة » (Aristotle, poetics) . غير ان ادخال تقنيات (Devices) جديدة لم يعن تحويل « الديرامب » آليا الى دراما . لقد استهل « الديرامب » (الترنمة الكورسية) تطوره باتجاه الدراما (عملية بدأت عند ادخال تقنيات) عندما مؤسس التراجيديا « جعل الحوار أهم أدوارها » . ان تفوق الحوار على السرد ، وكان يعني أيضاً تحويل التقنيات التي كانت موجودة ومألوفة آنذاك الى غرض جديد . ومن خلال هدفها الجديد اكتسبت التقنيات التقليدية معنى جديداً ايضاً . وعلى الرغم من ان التقنيات الشعرية التي تبنتها الدراما عن « الديرامب » بدت وكأنها ظلت غير متغيرة ، الا انها بالحققة غيرت صيغة وجودها بتوليها وظيفة جديدة . وعلى الرغم من أن اسكيلوس كان قد نقل التوكيد من الكورس (الانشودة الكورسية) الى الحوار آني يوطد أسس الشعر الدرامي ، ظل الكورس عنصراً لا غنى عنه في الدراما اليونانية واحتفظ بالميزات البارزة للنموذج الأصلي المتحد من الديرامب . ولكن في الوقت الذي لا زلنا نرى ميزات « ديرامبية » في عرض الكورس ، الا ان الانتقال في التوكيد على حيز « الفعل » وعلى « التمثيل » يعادل تحولا أساسيا في الوظيفة .

عكازي يآزر وطا قلمي المترنحين المثقلين ،

وصوتي حزين كصوت اوزة مسنة

ما انا الا تدمر لشفتين واهنتين ،

ومحضى شبح لحلم ؟

(يوريببوس : هيرقل مجنوناً)

هذه الترنمة الكورسية الغنائية التي تقص على الجمهور ، وبذات الوقت تصف « الفعل » (عكازي يآزر وطا قلمي المترنحين المثقلين) هي عنصر درامي بحكم وظيفتها . باندماجها في العقدة وولوجها في التقنية المجسدة التي خدمت كقاعدة للاخراج المسرحي للتراجيديا اليونانية ،

هذا العنصر « الديثرامي الكورسي كان هو الوسيلة التي بواسطتها حدد الكاتب التراجيدي القديم الفعل الدرامي . تمتع الكاتب المسرحي اليوناني في اختياره لتقنياته بنسبة من الحرية المشابهة لتلك التي مارسها الكاتب المحدثون الذين يفضلون الا يسمحوا لاي ظاهرة منفردة تقع على المسرح دون ان تلاحظ ، والذين يجعلون كل شيء مرئي للجمهور بمثابة ود . لئلا لنقل مفاهيمهم وافكارهم . رغم ان الشاعر اليوناني كان مقيداً بسابقة تدرجية وتقليد في التعبير الشعري للديثرامب ، غير ان هذا لم يحول دون حريفة ادخال استخدامات ووظائف جديدة للتقنيات الديثرامية ، ويميل الكاتب المسرحي الحديث الى التسائل عن ضرورة التحديد لفظياً : وطاً مترنح لقدمين مثقلتين (لوصف رجل مسن يمشي بمأزرة عكاز . اذا كان الفعل الدرامي على الخشبة يظهر ذلك للجمهور سواء كان ذلك ناشئاً عن مقتضيات جنوية تابعة للتراجيديا اليونانية او للاطار المادي للمسرح اليوناني واسلوب التمثيل كان لا بد للجمهور من ان يزود بصورة صوتية (لفظية) لما كان ، في الواقع ، مدرك حسي مرئي . ولكن حتى الكاتب المسرحي الحديث لم يستطع ان يتجنب استخدام اشعارات (*deixes*) لفظية (لان ذلك بالضبط هو مثال لما تم بحثه هنا) لمدرك حسي مرئي حين يرى بأنه ضروري . لذلك غالباً في المسرح الحديث يعبر عن ذلك في الحوار او نحن نلاحظ « صفة مبهمة في الطريقة التي تمشي بها » دائماً بالنسبة للجمهور الاشياء الموجودة على الخشبة هي فقط تلك التي تحددت بواسطة الفعل الدرامي او بواسطة عناصر التحقق المسرحي ، وهذا دائماً صحيح لكلا المسرحين القديم والحديث . وفضلاً عن ذلك ان الاشياء الموجودة هي فقط تلك التي تدركها الفاعلية التفسيرية للجمهور ، وذلك تحت تأثير الفعل الدرامي . وكل شيء آخر سواء كان مرئياً او كمنوياً مسموع على الخشبة ، يظل « تحت عتبة » وعي الجمهور وكل شيء ليس هنالك ، فهو غير موجود . وقدرة التفرج السيكولوجية في تركيز اهتمامه الكلي على شيء محدد تتضمن ايضا القدرة على ازالة اي شيء دخيل على موضوع اهتمامه من ادراكه الواعي . مثلاً : ان يكون احدنا غير منتبه لمثلة في ثوب خيش وحول عنقها تلتف جدائل من خيوط

تضع على صدرها الواناً ذهبية حمراء وزرقاء ، وتشير على أنها تلعب دور سميراميس أو كليوباترا أو أن يكون غير واع لواقع قميص ممزق فلاح ويركر ، بدلاً من ذلك ، جل طاقته البصرية على بياضه الناصع الذي حول لابسها الى رسول من السماء ، جبرائيل رئيس الملائكة ، أو الى أي شخص آخر من الحشد السماوي ما دام لطيفاً وجبلاً . أما أن يكون المتفرج غير منتبه فهذه ليست تقيصة فيه ودلالة على سذاجته ، بل بالاحرى برهان على مقدرة السيكلوجية في تركيز اهتمامه المكثف حول الاهتمامات التي تحدت من قبل المسرحية ومن قبل مخيلته التفسيرية لذلك يجب أن نعتبر القدرة على الانتباه المركز والقدرة على اقضاء كل شيء دخیل عليها على انها مميزات اساسية للقدرة الإدراكية للمتفرج ذاته . واعتبر هذا النوع من الانتباه والادراك بالضبط شأنًا عاديًا وضروريًا من وجهة نظر لمسرح والمؤلف المسرحي . ولقد صارت متضمنة في جميع التقنيات الأساسية للاخراج والعرض ، سواء كان ذلك في المسرح القديم أو على خشبة مسرح القرية . ومن ناحية أخرى ، افترض المسرح الواقعي في القرن العشرين أن المتفرج ليس لديه القدرة على أن يرى ويفسر الواقع من خلال موشور مخيلته ، وهذا استلزم فيما يتعلق بالاجراج وتقديم واقع محض ، واقع لوحده ، واقع كامل وكلي (مطلب كتب له الفشل لان طموحاته تتعدى القدرة البشرية وامكانات المسرح) . بمعنى آخر ، كان ذلك تبني لإدراك غير مسرحي . إن نوع الاشارات الدرامية اللفظية التي استخدمتها واعنت بها الدراما القديمة بشكل خاص ، والتي اصلها الديرامبي ساعد الكلام الفنائي أو الملحمي أن يصبح أداة تقل الفعل الدرامي ، إشارات لفظية كهذه تخدم كمصفاة سيميائية تمكن المؤلف الدرامي من ابداع صورة للعالم والناس ، وذلك من الریتوار المحدود للأشياء والموارد الفنية القليلة التي كان الممثل القديم وتكنولوجيا المسرح القديم قادرة أن تقدمها . مثلاً : القناع التراجيدي الثابت للحرزن الذي لبسه الممثل ، والمحيط اللامتغير للقصر الملكي على الخشبة بالامكان تغييرها وذلك بواسطة الكلمة (الالفة) التي مثل الشمس في وسط عالم الشامر اما أن تضيء الخشبة والممثل والاحداث الدرامية ، أو العكس

تلقي عليها ظلا يخفيهما . أن مصفاة سيميائية كهذه ، لأنها لا تسمح
لصور لا يرفب بها المؤلف المسرحي ، تقرر مظهر تلك العناصر الواقعية التي
منها بصاغ تمثل (تشخيص) الانسان وسلوكه في المسرحية . فالأفعال
والأعمال قد تحققت بشكل مرئي على الخشبة القديمة وذلك بواسطة
الدلالة اللفظية اليها فقط .

أذهب ببطء أرجوك ، لا تنمب نفسك ،

وتشفق على جسمي المسن

ثلا تقع كحصان يسرع على منحدر

وهو ينوء تحت حمل ثقيل !

أما الذي وأهنة هي راجله دعه

يمسك بيد أو بثوب شخص آخر ،

دع المسن يقدم عوناً للمسن .

(يوريببديس : هرقل مجنوناً)

لقد عرض المقطع الثاني من مسرحية هرقل مجنوناً ليوريببديس
لايضاح التارجح بين الديشرامب والدراما من الجانب المعاكس . إذا كان
المقطع الأول ، بذاته ومن ذاته ، هو ديشرامب غنائي - ملحني تحول الى
درامي باتحاده الوظائف في بنية التراجيديا ، فالمقطع الثاني هو أيضاً
ذاته ، وبذاته مناجاة درامية ، جزء من الحوار الدرامي ، غير أنه يعمل
كدلالة تأشيرية (deictic) للملحمة ضمن الدراما . ولو صيغ الأمر لوضع
كل المقطع بين هلالين كجزء من « الارشادات المسرحية » أو « كوصف »
لفعل يريد المؤلف المسرحي أن يخصه بممثل معين ، حتى خارج نطاق
هذين الهلالين تظل الفاظ الكورس سرداً لفعل يقوم به ممثل . ولكن في بنية
المسرحية القديمة (وذلك يعني في بنية تنفيذها أيضاً) تكتسب الألفاظ
من خلال الدلالة التأشيرية اللفظية الى الفعل على الخشبة تبريراً درامياً

وهذا التأشير كان أداة انشائية أساسية بالنسبة ليوريبيديس
وسوفوكليس واسكيلوس .

لم يكن العمل أو الفعل درامياً بذاته لدى المؤلف المسرحي في
الفترة الهيلنستية . لقد صار تحول الأحداث أو الفعل على خشبة
درامياً فقط بواسطة الدلالة اللفظية الشعرية التي كانت في الدراما
القديمة شرطاً ضرورياً لفهم وتفسير الجمهور للمسرحية .

انظر إليه : في البداية يرمي برأسه هائجاً

ولا يفتوه بشيء وعيناه تجولان مشتعلتين بالجنون

والآن يشخر بصوت هائل مثل ثور على وشك الانطلاق

وبصوت مروع جائر يدعو الأرواح الشريرة لتراروس

بهذه الالفاظ جعل يوريبيديس الآلهة Lyssa (الجنون) تصف
هرقل حين انطلق من منزله في حالة عقلية مضطربة . اذا كان هذا المقطع
من مسرحية يوريبيديس قد أخرج بالطريقة المتداولة في المسرح الحديث
سيكون الممثل الذي يمثل هرقل مضطرباً الى التعبير عن تلك التحولات
الموصوفة من قبل المؤلف في النص : باهتزاز الرأس ، التعبير الهائج
والالتهب للعينين والتنفس والشخير الثقيل . وقد يحاول الممثل أن
ينطق بوضوح صرخة مرعبة يهتز لها المسرح والخشبة معاً . نحن جميعاً
على اطلاع على الاخراجات المسرحية التي فسرت وظيفة التعبير اللفظي
للمؤلفين المسرحيين القدامى بجعل الممثل يقوم بتمثيل الدلالات السردية
المتعلقة بالأحداث والافعال وكانت النتيجة أن « وحدة » النص قد أيدت
أو تمزقت بالصراخ والهدير والهسيس والالاعيب البهلوانية الميمية
المستخدمة في أساليب تمثيل واقعية أو تعبيرية أو بواسطة ديكور
مسرحي واضاءة ومؤثرات صوتية . ان اخراجات مسرحية كهذه تثبت
أن نظام التراتب الهرمي للأدوات الدرامية في الدراما القديمة لم يشرح،
والاختلافات في الاسس الضمنية لنظرية وممارسة الفن المسرحي القديم

لم يميز . كانت القصيدة (التي كانت التراجيديات القديمة) قد تحولت من الديثرامب الى دراما تقنية وصفها أرسطو بـ « الفعل » ، وليس السرد المحض ولكن وسائل تحقيق ذلك « الفعل » ظلت ضمن مجال الديثرامب والكلام احتفظ بمكانته المهيمنة ضمن التراتب الهرمي لهذه التقنيات . يتجلى الفعل الدرامي تدريجيا عبر اللفظة (اللفظة) واي تحولات في الموقف الدرامي كانت تنجلي عبر الوسيلة اللفظية . وبهذه الطريقة ، اذن ، كان ممكنا لللفظة أن تصبح تقنية نفسها أحيانا كعرض (Performance) وأحيانا أخرى كتغيير في المنظر (Scenery) . أن مرونة إشارة الدرامية بالضبط هي التي تمكن اللفظة أن تصبح (مثلا) أو (مشهدا) يأخذ على عاتقه مهام تقنيات شعرية أخرى للدراما .

لم يستخدم الشاعر اليوناني الكلمة ليشير الى شيء كان قد مثل أو عرض على خشبة . ولم يصف الفعل على خشبة ، بمعنى أنه لم يضعاف لفظيا العرض المسرحي ، اذ لم تكن الدلالات التاشيرية التي نتحدث عنها قد صممت بغية ايجاد تناظر بين الواقع الدرامي وقصة عن ذلك الواقع . ان نسخ الواقع الذي ينبغي فقط تحقيق اقرب تماثل ممكن يضعف في تأثير الانطباع ، لان التطابق التام لا يمكن بلوغه أبدا . والتناقضات في النسخ تؤدي الى اعاقة أكثر من حالة تباين تام أو مفارقة كلية . ان الواقع الخارج عن النطاق اللفظي (Extraverbal) وحده له اثر أقوى على الجمهور مما لو كان مرفقا بوصف لفظي غير دقيق أو متحيز . تماما مثلما تحدث رسالة لفظية انطباعا أكثر قوة لوحدها مما لو كانت مرفقة بقطعة غير متناغمة لواقع يتعدى النطاق اللفظي . لم يتم المسرح اليوناني على اساس التطابق (Parallelism) بل على استقطابية الانطباعات . لذلك فان تعبير الممثل القديم الذي هو كليا غير متغير وقناعه الثابت هما تكلمة ملائمة لنص يوريبديدس ، حيث يتحدث عن العينين المتقلبتين ، والسيماء الغاضب الهائج ، والتنفس المثقل وتحولات مبمبة أخرى أظهر من خلالها الاهتياج القاتل لهرقل .

تقوم متعة الادراك المسرحي دائما على أسس التعارض بين التمثيل العقلي والواقع ، وهذا التعارض هو شرط أساسي ، ولا يجوز أن يفهم كنتيجة لأن المتضمن هو تركيب (Synthesizing) للتعارض ، ويحصل الادراك المسرحي كنتيجة لقهر هذا التعارض بين التمثيل العقلي والواقع اللذين قد تركبا (Synthesized) في فعل التفسير الذي يحول التمثيل العقلي والواقع في لحظة « مشاهدة » المتفرج المشحونة انفعالياً (١) . وكما يشير نص يوريبديدس إلى شيء لم يستعرض من قبل الممثل ، هكذا أيضا الدلالة عند اسكيلوس ، قد تدل على شيء غير حاضر على الخشبة ، ولكنه مع ذلك حاضر في التمثيل العقلي للمتفرج الواقع تحت تأثير الشعر :

لقد اكتملت الالفاظ وهي الآن افعالا ،

والارض ترتعد

وهدير الرعد يرتد صداه من البحر

وبروق نارية تغطي السماء

والغبار يلتف كالدوامه في المواصف الصاعدة

ودرياح تقاتل رياح

غيظا من الظلمه

والبحر قد اتحد بالسماء

هكذا ينصب غصب زوس علي

وينذر برعب ليس لي منه مهرب

آه ، يا اثير ، ايتها الام القدسه

التي وهجها الفاحص يفسد كل الاشياء

انت تشاهدينني هنا اتمذب ظلما .

(اسكيلوس برومتيوس مقيدا)

بالامكان أن ندمو الدلالة الشعرية الى شيء لا يتجلى بانها اشاريات موجهة نحو صورة ذهنية وهمية (phantasma-oriented deixis) لانها تحدد فعلا دراميا تحقق في مخيلة المتفرج فحسب . ان كون هذه « الاشارات الموجهة نحو صورة ذهنية » هي احدى التقنيات الاساسية في الدراماترجي اليوناني قد تم اثباتها من خلال واقع ان الافعال الاكثر مأساوية لا تقع ، كقاعدة ، على الخشبة ، بل تدرك من خلال دلالات تاشيرية (deiotic) أو عبر اشارات (signs) سمعية (مثلا صياح أوريست ، ل اسكيلوس) قد « أخفيت » عن الرؤية المباشرة للمتفرجين . كما ان اوديب سوفكليس في (اوديب ملكا) وهامون في (انتيفونا) الذين يعميان انفسهما ، وهرقل وفيدرا في مسرحية (هايبوليتيس ؛ ليوريبيدس يقتلان اولادهم ، جميعهم « يقومون بأفعال » بواسطة اللغة وعبر مناحات الكورس الذي يسرد رواية الاحداث للجمهور . طبعاً هذا له علاقة بمواقف اليونان وعاداتهم . غير ان ذلك ليس أبداً كل ما هو متضمن .

تسمح الأعمال والأفعال التي تؤدي على الخشبة أمام الجمهور بالعديد من المعاني والتفسيرات . ان الصفة التراجيدية والكوميديّة أو الحيادية انفعالياً لأي فعل خاص ، سواء كان مرعباً للغاية أو من النوع التافه ، ليست كافية في الفعل كفاية له ، كخاصية ثابتة ، بل كمسألة تفسير ذاتي . فالمتفرج الذي يرى شايولوك يشهد سكيناً على نمل حذائه ليقطع رطلاً من لحم جسم انطونيو ينفجر ضاحكاً وسط ترتيبات السفاح شايولوك وقلق انطونيو . والأدوار التي في مسرحيات شكسبير لم تستثن أيضاً احتمال تفسيرات متناقضة من قبل الجمهور . هكذا احتمال غير وارد في الدراما اليونانية . وجميع العصور الكلاسيكية، خلال تطور المسرح ، عملت في هذا المجال وفقاً للدراما اليونانية القديمة . وعند تمثيل التراجيديا لم يكن الا التفسير التراجيدي مسموح به على الخشبة ، والجانب التراجيدي لهذه المسرحيات لا يعتمد على الفعل أو الأعمال ، لان الافعال والأعمال كان المؤلف قد وضعها عمداً خارج

النطاق المرئي أو كانت أماكنها قد حددت هكذا لتبقى خفية على الجمهور .
لقد تمثلت الأفعال والأعمال بواسطة التأويل اللفظي الذي ، ككل دلالة
اللفظية ، ليس حقيقة برغامنية مفتوحة على العديد من المعاني والتفسيرات
بل ينتمي الى المجال السيمانتي والبنى المعيارية ويتم تمييزها بدقة وفقاً
لجملة من المعايير الشعرية والأخلاقية والجمالية .

وكان تمثيل الممثلين - لا سيما ممثلو المسرح اليوناني القديم -
نسباً جمالياً لإشارات صوتية وإيمائية . وكانت التقنيات المستخدمة
من قبل الممثلين بلا شك قد تم تمييزها حسب استخدامها في التراجيديات
أو الكوميديا . وعندما يتعلق الأمر بقطعة خاصة من فعل الخشبية يجعل
المؤلف اليوناني القديم اللفظة لها السيطرة على التقنيات الأخرى . وتلك
الحقيقة تخدم كبرهان على تفوق التراتب الهرمي للفظ (اللغة) التي
استخدمت لأنها تشغل المخللة بدقة ومباشرة أكثر في نطاق التراجيديات .

قد يبدو الغرض من بحثنا هو إزالة التمييز المفهومي بين « الفعل »
و « السرد » وإبتغاء تفسير ما هو ، بالأساس ، رسالة ملحمة كعنصر
ديناميكي للفعل الدرامي . ولكن ليس هذا ما نرمي اليه . نحن نعلم انه
حتى في الدراما اليونانية ، لاسيما في مسرحيات يوريبيديس ، السرد
المحض هو تقنية إنشائية متكررة ، ولكن ذلك ليس ما يعنينا هنا . ان
غرضنا هو اثبات ان السرد وان ظل في ذاته وبذاته سرداً قد يصبح فعلاً
درامياً ننظر اليه كجزء متمم للمسرحية لاسيما حين يكون لدينا تراتب
هرمي محدد للتقنيات الدرامية ، وليس فقط أدوات لغوية بل أخراجية
أيضاً (تتعلق بالإخراج) . وهذه المرونة للإشارة الدرامية بالضبط هي
التي تؤهل النص الدرامي في التراجيديات اليونانية على توثيق العلاقة
مع العرض المسرحي (بالمعنى الإيجابي والسلبي) (٢) . وإذا جزأنا
اعتباطياً ذلك الذي كان بالأصل قد تم تصويره بأنه بنية واحدة الى
بنتين منفصلتين نكون بذلك قد أسأنا فهم وظيفة اما التقنيات اللغوية
أو المسرحية . وإذا شئنا ألا نغرق في مشاريع عقيمة ، وإذا شئنا ألا
نستخدم الفاظ هي فقط تجريدات خالية من أي جوهر ، من الضروري

ربط أرسطو بالشعراء اليونان لكي نفهم المعنى الفعلي لما هم اعتبروه « فعلاً » وليس مجرد « سرد » . لا يمكن صياغة بناء نظري لفن الدراما والمسرح في معزل عن بعضهما البعض . ان النظرية والممارسة يؤثران ويتمان بعضهما البعض بشكل متبادل والتعاريف هي تنويرية فقط عند التفكير بأمثلة حسية للممارسة .

نأمل ان ننهي هذا البحث النقدي بأن نقول ان الاخراج المعاصر للمسرحيات القديمة سيحقق فعالية وقيمة درامية ارفع ليس بتدمير اعتباطي للتراتب الهرمي للتقنيات الدرامية المعطاة او بالتعويض عن هذا التراتب الهرمي بوحدة او أكثر من البدع الحديثة ، بل بمحاولة فهم جوهر التراتب الهرمي الاصيل . لكي القصيدة - التي تبقى من حيث الجوهر تراجيديا يونانية - تكون الاهتمام الاساسي لأي عرض مسرحي .

ملاحظات المترجم :

✽ لقد ترجمت لفظة (device) الانكليزية بمعنى « التقنية » ، لأنه هكذا وردت في كتابات بعض الشكلانيين الروس ، لاسيما في مقال شكلافسكي (الفن كتقنية) . وبعد انضمام بعض الشكلانيين الى حركة براغ ، صار هذا المصطلح يشير الى كل عملية متمعدة لتجريد النص من آليته ورتابته بغية تحقيق تأثير معين ، يعطي المتلقي احساساً جديداً بالعالم ، ويشد نظاره الى تقنية النص أكثر من مضمونه .

✽ ان لفظة « التأشير » (deixis) التي تعني باليونانية « يشير الى او يظهر » ، ترد كثيراً في اللسنية . ونعني « بالتأشير » ميزات لغوية مثل (هذا ، ذاك ، هنا ، هناك ، الآن ، آنذاك ، أنا ، أنت ، نحن ... الخ) التي تربط الكلام والحدث بسياق الزمان والفضاء . فالتأشير يحيل النص - عبر ضمائر المتكلم والمخاطب وظروف الزمان والمكان - الى حوار يضع الشخص الدرامية في اتصال مباشر مع بعضها البعض ،

ومع الحاضر بكل أنشطته البشرية والمادية . لذلك ، الحدث الدرامي ،
بدل أن يفوص في الماضي ، كما هو الحال في السرد القصصي والتاريخي ،
يبقى في تطوره مفتوحا على هنا والآن . (المترجم)

ملاحظات المؤلف :

١ - ان كون بحثنا النقدي محدود بأمثلة توضيحية من التراجيديا
اليونانية لا يدل ضمنا بأننا بالضرورة سنجد معايير وقوانين مختلفة
تتحكم بالخلق المسرحي والادراك الحسي في عصور أخرى للتطور التاريخي
للمسرح - بالعكس ، نحن مدركون حقيقة ان فرضيتنا يمكن اثباتها
جيذا أيضا بأمثلة من المسرحيات الدينية للعصور الوسطى ومن المسرح
الرمزي في منطف القرن العشرين ، ومن مسرح عهود أخرى وتيارات
أخرى .

لكي نظهر بأن ممثل القرون الوسطى لم يبتغ توافقا بين الرسائل
اللفظية والتعبير الوجهي الخاص به ، ربما يكفي الاستشهاد بمقال
W. Golther (الذي هو ضمن كتاب لمقالات مختارة)
(Der Schauspieler, By E. Geisler, Berlin: 1926) : (على كل ممثل
أن يخطو نحو المركز (لخشبة المسرح) ، أن يلتفت الى كل الجوانب ،
حتى الى خلفية الخشبة حيث يقف المسيح ... (أثناء المسرحية) .
ان الحركات هي واضحة ومدروسة خلال التوقفات القصيرة بينما أثناء
أدوار الغناء والحديث يقف الممثل صامتا) . الالفاظ المائلة والتي بين
هلالين هي ل يندريك هونزل .

سوف نستغني عن أمثلة من المسرح الرمزي ما دامت على ما اعتقد
معروفة جيذا . في الواقع ان تعريف المسرح الرمزي بأنه « المسرح
«السكوني» يثبت الفرضية عن إعادة تنظيم واع للتقنيات المسرحية
الدرجة ان ما يخص الجانب المتعلق بالطاقة الحركة والايحاء لأداء الممثل
كان قد تم كبتة عن قصد .

وأخيراً حتى المسرح القائم على وحدة وكمال أداء الممثل حقق أفضل نتائج من خلال الاستقطابية المشعة للتعارض بين التمثيل العقلي المثار من قبل النص والفعل القائم بتمثيله المثلون . وكبرهان على ذلك سنورد الطريقة المستخدمة من قبل أنجح مخرج للمسرح الواقعي ، أن المصطلح المحدد الذي ابتكره لوصف التباين بين الرسالة اللفظية والعرض الدرامي ليمثل النص الضمني (sub-text) تثبت لنا أن هذا التباين كان قد نظر إليه على أنه أحد الأسس الضمنية للمنهج الدرامي التابع للمسرح الواقعي . لذلك فرضيتنا عن جوهر الإدراك المسرحي الذي نعتبره كتركيب (Synthesizing) للتعارض بين التمثيل الفعلي المثار من قبل اللفظة والواقع البرغماتي المعروض على خشبة ، عبر أداء الممثلين أو الخلفية المكانيّة والزمنيّة للمسرح ، تبدو أنها قانون ثابت لابداعية المسرح وأدواكه .

٢ - انظر مناقشتي في (Dynamics of The Signs in Theater)

* * *

الانسان والموضوع في المسرح

يوري فيلتروسكي

الفعل هو أساس الدراما . وطبعاً حياتنا اليومية ، والمسار الذي نتخذه ، يحدداهما الفعل — فعلنا نحن وفعل الآخرين . الفعل هو تلك العلاقة النشطة بين الذات (subject) والموضوع (Object) . والفعل ، كحقيقة غائية ، خاضع لغاية تنسجم وحاجات الذات . لذلك ، حين يقع فعل ما يتجه انتباهنا نحو غايته . أما الفعل ، بحد ذاته ، فهو ثانوي بالنسبة لنا ، ولكن الشيء الهام هو إذا كان يحقق غاية ما . وحالما يشد فعل ما انتباه الملاحظ ، تصبح خصائصه اشارات . وعندها يدخل الفعل وعينا بواسطة هذه الاشارات يصير معنى . ومن البديهي أن شخصين يشهدان ذات الحدث سيقدمان وصفتين مختلفتين . وسبب ذلك الاختلاف يعود الى كون أن الحدث قد انعكس في مرأتين مختلفتي الانحاء . بمعنى آخر ، إن الحدث قد انعكس في وعين تم اعدادهما بشكل مختلف . وهذا الامر يتسبب في تعزيز بعض الاشارات وكبح البعض الآخر . كما أن خصائص الفعل المتجه نحو هدف عملي تتقرر بواسطة ذلك الهدف — بغض النظر عن الملاحظ — إلا إذا كان هدف الفعل هو التواصل .

أما في المسرح فالفعل هو غاية بذاته ، ولا يتمتع بهدف عملي خارجي يقرز خصائصه . لقد أعد الفعل ، هنا ، ليدرك من قبل الجمهور كسلسلة مترابطة من المعاني . لذلك ، الفعل مؤلف من اشارات متنوعة انعكست ، أولاً ، في وعي الجمهور على شكل خصائص — وخصائص

هذا الفعل هي معان محضة تماما . مثلما هي غايته مسألة سيميائية ، وليست قضية حياة عملية . والفعل في المسرح يختلف ، على أي حال ، عن الفعل الذي يكون غرضه العملي هو التواصل . رغم أن الأخير (الفعل الذي له غرض عملي) مؤلف من اشارات أعدت للملاحظة وهدفه له قيمة سيميائية ، إلا أن هدفه النهائي يكمن خارج الفعل ، وليس في داخله كما هو الحال في المسرح .

يستنتج من الميزة الغائية للفعل أنه حسيطة غاية الذات . ولكن من الضروري تمييز مفهوم . أولا ، هناك الذات الأساسية التي هي متشيء الغاية ؛ ثم هناك الذات التي تقوم ، بشكل مكشوف ، بأداء الفعل ، والتي قد تكون مماثلة للذات الأساسية . ولكنها قد تكون أيضا مجرد أداة للذات ، وبالتالي ذات جزئية لا غير . طبعاً ، ليس من السهل رسم الحدود الفاصلة بينهما . سنرى ، فيما بعد ، إن التمايز (بين الذات الأساسية والجزئية) في المسرح يمكن أن يذهب الى حد أبعد ، لأن الفعل في المسرح قد أقصي عن إظهاره العملي وتقصه الغاية الخارجية . كما أن إدراك الذات ، أي إدراك الكائن الذي يؤدي الفعل بشكل نشط ، يبرز عند الجمهور من خلال الحدث أكثر مما يحصل في أي مكان آخر .

في مرحلة معينة ، حين كان المنظرون يفكرون فقط بالمسرح الواقعي ، برزت فكرة إن الإنسان وحده يستطيع أن يكون الذات ، كما هو الحال في الحياة اليومية . واعتبرت كل العناصر الأخرى مجرد أدوات أو مواضيع (أشياء) للفعل البشري . إلا أن تطور المسرح الحديث وازدياد المعرفة بالمسرح التابع لبيئات ثقافية غير أوروبية أدى الى نقض هذه الفكرة . وتبين ، فيما بعد ، إن هذه الفكرة لا تنطبق حتى على المسرح الواقعي . إن الهدف من هذه الدراسة هو تبين أن وجود « الذات » في المسرح يتوقف على مساهمة عنصر ما في الفعل ، وليس على عفويتها (الذات) الفعلية . لذلك ، حتى الموضوع

(الشيء) الذي لا حياة فيه يمكن أن يدرك كذات مؤدية للفعل . كما يمكن للكائن الحي أن يدرك كنصير معدوم الارادة كلياً .

من الممثل الى الموضوع :

إن شخص الممثل هو اكثر حالات الذات شيوعا في الدراما . وإن قوام الممثل يشكل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من الاشارات . وناقل كل هذه الاشارات قد يكون جسم الممثل ، صوته ، وحركاته . وقد تكون هناك اشياء متنوعة اخرى كأجزاء من ثياب الممثل والديكور . اما انشيء الهام فهو ان الممثل يحور معاني هذه العناصر حول نفسه . وبامكان الممثل ان يفعل ذلك ، الى حد كبير ، وذلك بأفعاله التي تحل محل كل حاملات الاشارات . ويمكن إقامة الدليل على ذلك بمثال من المسرح الصيني :

« ان الممثل يصور بأفعاله جميع الاحداث التي لم يزودها المسرح الصيني بالقاعدة المناسبة . يصور الممثل بواسطة مجموعة من الحركات التقليدية كيف انه يقفز فوق حواجز ، ويتسلق ادراج متخيلة ، ويطأ عتبة متخيلة ، او يفتح بابا متخيلا . ان الحركات الاشارية التي تسم اداؤها تطلع الجمهور على طبيعة هذه الاشياء المتخيلة وتعلمه فيما اذا كانت حفرة غير موجودة هي خالية او مملوءة بالماء . او فيما اذا كان الباب المتخيل هو بوابة اساسية ، او بوابة عادية ، او باب بسيط ، او من ذات النوع . » (ك. بروساك : الاشارات في المسرح الصيني ، ١٩٣٩) .

وعندما يثار السؤال المتعلق بالوسائل التي أعطيت للممثل ليوحد كل هذه المعاني ، الجواب عليه هو في غاية البساطة . كل شيء على الخشبة هو اشارة . « ولكن الثياب المسرحية والمنزل على الخشبة وايماءات الممثل لا تتألف جميعها من اشارات تأسيسية كثيرة ، كذلك التي نجدها في منزل حقيقي او ثياب او جزء من الديكور تبقى محدودة باشارة واحدة ، او باثنتين ، او بثلاث . يستخدم المسرح فقط اشارات الثياب او الديكور الضرورية لموقف درامي معين . » (بوغاتيريف : الاشارات في المسرح ،

١٩٨٣) . من الناحية الأخرى ، يدخل جسم الممثل في الموقف الدرامي بكل ماله من ميزات . ومن البديهي أن الكائن الحي (الممثل) لا يستطيع أن ينزع بعضها ويحتفظ فقط بتلك التي يحتاج لموقف معين . لذلك ، كل عناصر أداء الممثل غائية . بعضها ليست إلا ما تقدمه الضرورة الفيزيائية ، مثلاً ، مختلف الانعكاسات اللاإرادية (الآلية) . ولكن حتى هذه العناصر اللاقصديّة لأداء الممثل يدركها المتفرج كإشارات . وهذا يجعل قوام الممثل أكثر تعقيداً وأغنى . ونميل إلى القول بأنه أكثر تماسكاً (حسية) إذا قورن بغيره من ناقلات الإشارات . كما يتمتع قوام الممثل ، بالإضافة إلى خاصيته الإشارية ، بخاصية الواقع . والأخيرة هي ، بالضبط ، تلك القوة التي تدفع بالمعاني للمتمحور حول الممثل .

وكلما ازدادت أفعال شخصية الممثل تعقيداً كلما ازدادت ، ليس فقط عدد إشاراته القصديّة ، بل أيضاً إشارات - وهذا أمر هام هنا - تلك الأفعال الخالية من القصد . لذلك يحتل واقع شخص الممثل المقدمة . أما الشخص الذي تكون أفعاله أقل تعقيداً فهو ، بالطبع ، أكثر تخطيطاً (أي هو نمطي) . وهذا يؤدي إلى تسلسل مراتب الأدوار . فالشخص الذي في قمة هذا الترتيب - أي الممثل الرئيسي - يجذب الجزء الأكبر من انتباه الجمهور ، ولا يسمح لانتباه الجمهور أن يتجه نحو الشخص الثانوي إلا في حالات قليلة . ويتقدمه دوافع للفعل يؤثر الممثل الرئيسي ، بذات الوقت ، في أداء بقية الشخص المسرحية . وأحياناً بإمكانه أن يكون منظمهم المباشر . وبإستطاعة الجمهور أن يدرك الشخص الأخرى كدوافع فاعلة ، إلا أن مرتبتهم الدنيا تبقى واضحة . ولكن يمكن أن تقع ظروف - في مجرى المسرحية - يصبح بسببها شخص آخر ، غير الممثل الرئيسي ، العمود الفقري للفعل . وفي بعض البنى ، حتى عند توفر هذه الظروف ، يبقى ترتيب الأدوار غير متأثر . وفي ظروف أخرى ، يمكن للمراتب أن تعيد تصنيف نفسها من وضع لآخر . كل الشخص المسرحية ، على أي حال ، من الممثل الرئيسي إلى أدنى ممثل يشكلون بشكل جازم خطاً تماسكاً حسب فعاليتها المختلفة ، ويصان هذا التماسك بدقة بواسطة مفصلة الفعل .

إذا تعقينا هذا الخط بإمكاننا أن ندرك بأنه ليس باستطاعتنا حتى تعيين الحدود التي بعدها يكف إدراك فعل الشخص على أنه عفوي . هذا الخط ، بلا انقطاع ، يؤدي إلى شخص أفعالها محدودة بأدوار نمطية تتكرر مع اختلافات ضئيلة . وتحمل هذه الشخصيات إشارات قليلة للغاية ، لا تتعدى تلك التي هي ضرورية جداً لوقف معين . وهذه الإشارات هي ، إلى حد بعيد ، مبرمجة ، والشمور بواقعيتها ضعيف جداً . وبالنسبة للجمهور ، ترتبط مثل هذه الشخصية بفعل محدد . مثلاً ، قد تكون الخشبة غرفة جلوس ، وحالما يدخل خادم ما ندرك بأنه جاء ليعلن قدوم زائر ما . سنلاحظ ، فيما بعد ، أن هذا الارتباط بفعل معين هو من ميزات الأكسيسوار المسرحي . في الحقيقة ، مثل هذه الشخصيات تبدو للمتفرج وكأنها أقرب إلى الأكسيسوار منها إلى ممثلين فاعلين . نستطيع أن نرى الأكسيسوار بشري في إخراج (أي . اف . بويريان) للمهاة ف . ك . كليبرا المسماة : « كل يعمل شيئاً لوطنه » . كان الشخص ، في هذه المسرحية ، خدماً صامتين . وتوجد مثل هذه الشخصيات في المسرح بأعداد كبيرة ، وليست غير عادية .

إلا أن الأكسيسوار البشري لا يضع حداً للسلسلة التي تبدأ بشخص الممثل . يمكن للفعل أن ينحدر إلى درجة الصفر ، ويصبح عندها الشخص جزءاً من الديكور . مثل هذه الأجزاء البشرية للديكور تظهر ، مثلاً ، على شكل جنود يحرسون مدخل منزل . والجنود ، هنا ، يدلون على أن المنزل هو ثكنة . طبعاً ، لا يمكن أن نعتبر - ولا بأي شكل من الأشكال - هذه الأجزاء البشرية للديكور ممثلين فاعلين . لقد تدنى واقعهم إلى « درجة الصفر » ، لأن أفعالهم التأسيسية محدودة للغاية . لو درسنا من يحمل هذه الإشارات لوجدنا أنها محصورة في وقفة الجنود ، مرتبتهم ، مكياجهم ، ثيابهم . ويستنتج من ذلك أن الشخصيات التي تلعب تلك الأدوار يمكن استبدالها بتمائيل . لذلك ، يمثل الشخصيات الذين هم جزء من الديكور الانتقال من مجال الإنسان إلى مجال الشيء . طبعاً ، ليس هؤلاء الشخصيات الجسر الوحيد بين

هذين المجالين . يقول أوتكار زيش ، مثلا ، ان بين المكياج الذي هو جزء من الجسم العضوي للمثل ، والذي ليس جزءا من الجسم ، توجد أشياء أخرى مثل الشعر المستعار الذي لا نستطيع أن ننسبه ، بالتحديد ، لأي من المجالين ، (أوتكار زيش : علم جمال الفن الدرامي ، ١٩٣١) . والنزي ، وان لم يكن جزءا من الجسم العضوي ، فهو ، الى حد كبير ، مندمج به . لذلك ، من الصعوبة بمكان أن نقرر الى أي حد تتحكم خصائص الجسم بأداء بعض الأفعال البشرية ، وإلى أي حد تقرر الثياب أداء تلك الأفعال . لأنه « توجد ايماءات وحركات معينة ليست فقط ملائمة لنمط معين من الثياب ، بل أيضا تتكيف بها مباشرة . أن الاستعمال المفرط للبدن في القرن الثامن عشر كان نتيجة للتأثير المطوقة العريضة . وبالمثل أن وقار « بيرلي » الهيب لم يكن أقل ارتباطا بقبته الكبيرة المخرمة ، مما كان متعلقا بشخصيته المتروية » (أوسكار وايلد : الأقنعة) . ان مجالي الكائن الحي والموضوع ، كما أوضحنا ، متداخلان ، وليس بالإمكان رسم دقيق للحدود الفاصلة بينهما . وهكذا ان السلسلة التي تبدأ بشخص الممثل تستمر باطراد في مجال الموضوع .

من الموضوع الى المثل :

ان الكائن البشري ، كجزء من الديكور ، قد نقلنا الى مجال الديكور بشكل عام . ان الهدف العام من الديكور هو « تحديد الشخص والمكان والفعل بشكل مؤثر » . (أوتكار زيش : علم جمال الفن الدرامي ، ١٩٣١ ، ص ٢٣٢) . كما ان مجال الديكور له تميزه الداخلي . فالترتبة الدنيا هي للديكور الرسوم والذي هو محض إشارة . اما الديكور الذي هو بحجم طبيعي فهو أغنى ، لأنه يتمتع بعمق واقعي ، ولذلك هو أقرب الى الموضوع الحقيقي الذي يرمز اليه . كما ان التماثيل التي ترمز الى كائنات برية ، كجزء من الديكور ، هي في ذات مستوى الديكور ذي الحجم لطبيعي .

ويشترك الديكور والشياب بخصائص عديدة متشابهة . ان هدف الشياب ، كالديكور ، هو وصف الشخص والبيئات . الا ان الشياب تختلف عن الديكور في انها تصف ، بشكل رئيسي ، الشخص . في حين ان الديكور معني ، بالدرجة الاولى ، بوصف مكان وزمان المشهد . وتقف الشياب على ذات المستوى مع النماذج الطبيعية الحجم والمواضيع (الاشياء) الحقيقية المرتبطة بالديكور .

بما ان اجزاء من الديكور لا تفعل ، بشكل علني ، فانها قد تشير انطباعاً بان الديكور هو خارج نطاق الفعل وليس له تأثير على مجراه . في تلك الحالة ، يمكن ان يقال ان الديكور يشكل مجالاً محدداً وله اكتفاء ذاتي . الا ان هذا يبقى تصور مغلوط للغاية ، لانه يكفي ان نشير ، مثلاً ، الى كيف ان نقاشاً بين شخصين يأخذ مساراً مختلفاً كلياً حين يمثل الديكور فندقا او قصراً ملكياً . حتى لو كان الفعل العلني للديكور في في درجة الصغر ، فهو يلعب دوراً في اقرار مجرى الفعل ، لذلك لا يمكن تحديده كجمال مغلق . كما انه ليس بالامكان تبيان النقطة التي تبدأ بها المواضع (الاشياء) لتلعب دوراً علنياً في الفعل او تصبغ الاكسسوارات . وغالباً ما يبدو ان موضوعاً معيناً هو ، في موقف معين ، جزء من الديكور او الشياب ، وفي حين الموقف الذي يليه يصير اكسسواراً . الا ان وظيفته ، في الواقع ، يحتملها التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله : القوى الديناميكية للفعل والقوى السكونية للتصوير . وعلاقتهم ليست مستقرة ، لانه في مواقف معينة تسيطر احدهما ، وفي مواقف اخرى تسيطر الاخرى . واحياناً كلتاهما تكونان في حالة من التوازن . دعونا نأخذ ، الخنجر في المواقف التالية :

١ - الشخص (أ) معه خنجر . والخنجر ، هنا ، كجزء من الزي تظهر المكانة النبيلة او المنزلة العسكرية للشخص المرتدي ذلك الزي . ان القوة التصورية للخنجر تفوق في اهميتها قوة فعله التي دفع بها ، كلياً ، الى الظفية (أي ليس لقوة فعل الخنجر أي أهمية) .

٢ - الشخص (ب) يهين الشخص (أ) الذي يستل خنجره ، يطمع (ب) ويقتله . هنا ، في اطار فعل معين ، تتجه ، فجأة ، قوة فعل الخنجر نحو المقدمة ، لتصير اكسيسوارا وتلعب كأداة دورا في الفعل .

٣ - الشخص (أ) يهرب حاملا خنجر ملطخ بالدم . فالخنجر ، هنا ، يرمز الى جريمة ، ولكن بذات الوقت يرتبط ، بشكل وثيق ، بالهرب ، اي بالفعل . ولذلك ، قوتا الموضوع (الخنجر) هما في توازن .

يسمى الاكسيسوار ، عادة ، الاداة السلبية لفعل الممثل . ولكن هذه التسمية لا تنصف طبيعته ، اذ ليس الاكسيسوار دائما سلبيا . انه يتمتع بقوة (اطلقنا عليها قوة الفعل) تجذب نحوها فعل ما . أي حالما يظهر اكسيسوار ما ، على الخشبة ، تثير قوته فينا توقع فعل ما . ان ارتباط الاكسيسوار بهذا الفعل وثيق لدرجة ان استخدامه لهدف آخر سيدرك على أنه « كناية مشهدية » . وهذه العلاقة تظهر ، أكثر وضوحا ، في حالة الاكسيسوارات المتخيلة . ما هو الاكسيسوار المتخيل ؟ مثلا ، يقوم ممثل ما بأداء فعل بلا اكسيسوارات في حين ما يفعله يتطلب ذلك . غير ان المتفرج يشعر بحضور الاكسيسوار ، رغم انه غير موجود فعليا . لنأخذ ، مثلا ، هذا المشهد من اخراج مايير هولد مسرحية « الغابة » لاستروفسكي :

يقدم الهزلي مسرحية ايمائية بشكل بارع . يجلس على درج حاملا قصة صيد ، ويتظاهر بأنه يلقي بصنارته الى المناظر التي على اليسار . طبعاً ، لا يوجد كلاب مربوط بالقصة . يصطاد الهزلي سمكة ، يمسك بها ، ثم يضعها جانبا . رغم أنه لا يوجد شيء في يده ، لكنه يعمل وكأنه يمسك بشيء ، ثم يضعه جانبا . (ف. تيل : موسكوفنا . ف ليستوبادو ، ١٩٢٩ ، ص ٤٠) .

قد يوجد شيء مماثل لهذا الإجراء في الحياة اليومية : الإيماءات التي تقوم (بمحاكاة) شيء بغية تشخيصه . مثلاً ، يستخدم الأجانب مثل هذه الإيماءات ، يقومون بتقليد حركات الشرب حين يطلبون شيئاً للشرب . طبعاً ، يختلف الهدف في المسرح .

لقد أقيم الدليل على العلاقة بين الأكسيسوار والفعل بطريقة معكوسة : أي عند غياب الذات من المسرحية ، لا يكون هناك ممثل على الخشبة . ولكن حتى عند ذلك لا يتوقف الفعل . أن قوة فعل الموضوع تأتي إلى المقدمة بكل طاقتها . والمواضيع على الخشبة ، بما في ذلك حركاتها الآلية كتلك التي لرقاص الساعة ، تحتكر وعينا لسير الأحداث المتواصلة وتخلق فينا شعوراً بوجود الفعل . وحتى بلا تدخل للممثل ، تبقى الأكسيسوارات قادرة على تكييف الفعل ، أنها لم تعد أدوات للممثل . أننا ندركها كذوات عفوية مساوية لشخص الممثل . ولكي تحدث هذه العملية ، لا بد من توفر شرط واحد : لا يجوز أن يكون الأكسيسوار مجرد « موجز » لموضوع (شيء) ارتبط به بواسطة علاقة حقيقية ، لأنه إذا احتفظ الأكسيسوار بواقعيته عندها يستطيع أن يطلق قوة فعله ويوحى للمتفرج بالفعل . يؤكد يندريك هونزل أن « بإمكان الطاولات أن تصبح كائنات نكرها بانفعال شديد أكثر مما نكره أعدائنا » . (عظمة وبؤس المسرح ، ١٩٣٧ ، ص ٢١٨) . ولا بد أن يكون هذا المبدأ مرتبطاً بتصريح هونزل (ص ٥٦) القائل :

« أن معظم ستومتكن الممزق ينسب إلى الأشياء التي كانت موطن القوة في المسرح الواقعي والطبيعي . ولهذه الأشياء وحدها سيبقى مسرح موسكو للفن عزيز علينا ، لأن القيميين عليه بنوا أبواباً حقيقية لها صرير ، وأعدوا أئناً حقيقياً وطاولات بليارد فعلية عليها طابطان بيضاوان وواحدة سوداء . وكان أندري سيرجيك بروزورف ، يدفع بعربة طفل فعلية على المسرح . أن الأشياء الحقيقية ، كالطاولات ، والمعطف ، والدموع ، والإنعام البعيدة لفرقة موسيقية عسكرية تشكل الأثر الوحيد الذي نستطيع تبنيه بعدهم » .

ان الفعل في غياب الذات ليس الصيغة الوحيدة للتشخيص .
وما هو ، فعلا ، التشخيص ؟ إنه « قوة غير محددة ولكن هائلة ، تعزز
عفوية الحدث بالتوكيد على مشاركة الذات الفاعلة . وبالإمكان تقسيم
الأحداث ، من حيث العفوية ، الى ثلاث فئات : في المستوى الأدنى ،
تتواجد الأحداث الآلية في الطبيعة ، أي تلك التي تفتقر الى أي نوع من
العفوية . ان سبر هذه الأحداث قد قررته نظامية (Regularity)
مسبقة بلا استثناءات . وبدرجة أعلى ، تتواجد أفعال الكائنات الحية ،
وهي أفعال - على الرغم من أنها لا تخضع لقانون بلا استثناءات -
توجهها العادة . لذلك ، يمكن التنبؤ بها في مجرى سيرها (مثل أفعالنا
اليومية ، كالنهوض ، والأكل ، والنوم ، والكثير من أفعالنا المهنية) .
وتتضمن المجموعة الثالثة الفعل القائم على مبادرة ذاتية غير محدودة .
وهذا الفعل لا يمكن التنبؤ به وهو مختلف في كل حالة . إن غاية
التشخيص تكمن في رفع صفي الفعل الأوليين الى المستوى الثالث .
ولكن هذا لا يعني ، بالضرورة ، تحويل الأشياء الى شخوص ، كما هو
في الخرافة . تبقى الخرافة مجرد حالة خاصة للتشخيص (العصفور
الازرق لمترلك مثال آخر) . يكفي اذا كانت الأشياء التي هي ذوات
سلبية للفعل تبرز كذوات نشطة ، حتى لو احتفظت بأشكالها العادية .
(يان ميو كاروفسكي : التحليل الدلالي لأعمال الشعر ، ١٩٣٨) .

نجد مثل هذا التشخيص ، مثلا ، في اخراج رينهارد لمسرحية
« البجع » لسترنبرغ :

المشهد بعد دفن الزوج ، تقف الزوجة التي تسببت في موته على
الخشبة . يصف ف. تيل المشهد كما يلي : « كان شبح الميت كان
يذرع البيت جيئة وذهابا ، والزوجة في خوف دائم من البقاء لوحدها ،
ويخيفها الباب الذي فتحت الریح ... والغرفة الوحيدة التي
استخدمت في الفصول الثلاثة واكتظت بالأثاث الداكن قد غرقت في
الظلام . خلال الفصول الثلاثة ، باستثناء انقطاع قصير ، تصفر الریح

الى تيار قوي كلما انفتحت الابواب ، وتطير الاوراق من الطاولة ،
وصفحات الكتب وشعلة المصباح تضطرب . تثر هذه البراعة الطبيعية
في البداية ، انطباعاً مريعاً ، خصوصاً عندما يهتز الباب المفتوح في
الفراغ كلما استدعى النص ذلك » . (مذكرات المسرح ، ص ١٧) .

ثمة تشخيص آخر ، أقل وضوحاً ، يتجلى في المسرحية اليابانية
« مدرسة القرية » ل تاكيدا ايزومو :

الموقف : يخفي المعلم جينزو الابن الصغير للمستشار المطرود .
وتأتي السيدة تاكيبي بابنها الذي يشبه كثيراً ابن المستشار الى
المدرسة . يذهب المعلم خلف المسرح ويقتل ابن جيو . يخرج الخدم .
فجأة تعود جيو .

جيو : (بانفعال واضح) آه ، السيد تاكيبي جينزو ، المعلم
الوقور . جلبت اليوم ابني الصغير الى هنا . أين هو ؟ هل أزعجك ؟

جينزو : آه ، لا . انه هناك ... في الغرفة الخلفية ... انه يلعب
مع الآخرين . هل تريدن رؤيته ، ربما تريدن أن تأخذه الى البيت ؟

جيو : نعم ، اطلبه من فضلك ... أريد أن آخذه الى البيت .

جينزو : (ينهض) سيكون هنا في الحال . تفضلي ادخلي .
; تلفت جيو الى الباب الخلفي . يستل جينزو سيفه خلف ظهرها في
محاولة لضربة مربعة ... كأن شيئاً حذر جيو ، التفتت متجنبة
الضربة . ثم قفزت بسرعة بين الطاولات وأخذت صندوق ابنها
وأستخدمته (كدرع) لتتفادى ضربات جينزو الجديدة) .

جيو : كف عن ذلك ! كف !

جينزو : (يحاول ضربة أخرى) يا للشيء الشرير ! (تحطم الضربة
الصندوق مبعة ثوباً صغيراً أبيض ، وقطعاً من الورق كتب عليها

صلوات ، علماً صغيراً للدفن ، وأشياء صغيرة أخرى تستخدم في الدفن) .

جinzou : (مروع) ما هذا باسم الشيطان ؟ (نخفض يده التي تحمل السيف) .

وينتهي الموقف بتدخل عفوي للاكسيسوار لانقاذ حياة جيو .

العلاقة بين الإنسان والموضوع :

لقد تتبعنا العناصر المتنوعة واختلاف درجات مساهمتها في الفعل ، وهي درجات تختلف حسب مدى فاعلية العناصر . كما اتضح لنا أن الانتقال بين هذه العناصر هو تدريجي . ولهذا لا نستطيع أن نعتبرها مجالات مغلقة . أن وظيفة كل عنصر في الموقف الفردي (أو في الدراما ككل) هي حصلة التوتر الدائم بين السلبية والإيجابية فيما يتعلق بالفعل ، الذي يظهر نفسه متدفقاً باستمرار ، جيئةً وذهاباً ، بين العناصر الفردية ، الناس والأشياء . لذلك من المستحيل تحديد الخط الفاصل بين الذات والموضوع ، لأن كل عنصر هو ، كمونياً ، أحد الأمرين . ولقد رأينا أمثلة عديدة عن كيف أن الشيء والإنسان يستطيعان أن يستبدلا مواقعهما ، وكيف أن الإنسان يستطيع أن يصبح شيئاً ، والشيء كائناً حياً . لذلك لا نستطيع التحدث عن مجالين محددين تبادلياً ؛ بالإمكان وصف العلاقة بين الإنسان والموضوع ، في المسرح ، على أنها تناقض ديكيتيكي . لقد رأينا في الأمثلة المذكورة آنفاً أن التناقض الديالكيتيكي بين الإنسان والشيء يحدث في بنى مختلفة للغاية ، لهذا ليس هو ميزة محصورة بالمسرح الحديث . طبعاً ، لقد تم تعزيز التناقض الديالكيتيكي في بعض البنى ، ولقد كبح وخفض في بنى أخرى .

برزت فكرة أن الإنسان وحده ، في المسرح ، هو الذات الفاعلة ، وأن الأشياء هي مواد وأدوات للفعل حين لم يكن في ذهن المنظرين إلا

المسرح الواقعي . ولكن حتى في المسرح الواقعي لم يكن التأرجح (التذبذب) القائم بين الإنسان والشيء قد أزيل كلياً . كان فقط قد كبح الى حد كبير ، مما أدى الى وقوع مثل هذه الأخطاء التي تحدثنا عنها . لقد حاول المسرح الواقعي (رغم انه لم ينجح أبداً) أن يكون انعكاساً للواقع ، ليس فقط على صعيد عناصره الفردية ، بل حتى في اندماجها . نحن قد اعتدنا ، في الحياة اليومية ، أن نميز بدقة بين الإنسان والشيء ، من حيث فاعليتهما العفوية ، ولكن هذا حدث فقط بحكم الأفق الالبيستمولوجي الراهن كما حتمته حياتنا المتحضرة . أما في نطاق اختبارات أخرى كتلك التي تتعلق برؤى العالم الاسطوري عند البدائيين والأطفال ولعب التشخيص والتأرجح (التذبذب) بين الإنسان والأشياء دوراً هاماً . ورغم أن الحضارة هي تقدم ، إذا قورنت بطرق الحياة البدائية ، إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن أشكالها ، بنظر مختلف التقاليد ، قد حطمت العلاقة المباشرة بين الإنسان والبيئة . أما فيما يتعلق بمسألة الفعل ، عند غياب الذات ، فلقد رأينا كيف بالإمكان استخدام هذه التقاليد بدقة لربط مختلف مناحي الواقع بشكل غير تقليدي (بشكل يتيح رؤية الوجود على شكل وحدة ديناميكية تتبادل فيه الذات والشيء الفعل والانفعال . المترجم) . قد لا نبالغ إذا قلنا ' أن هذه هي أهم غاية اجتماعية للمسرح . وفي هذا المجال ، بالضبط ، يستطيع المسرح أن يبرز طرقاً جديدة لادراك وفهم العالم .

إيضاحات المترجم :

١ - لقد ترجمت كلمة (Subject) بمعنى « الذات » ، والفظة (Object) بمعنى « الموضوع » ، لأن فلتروسكي يتناول العلاقة الديالكتيكية بين الذاتي والموضوعي ، ليشرح كيفية تموضع الإنسان وتأنس الموضوع أثناء العرض المسرحي . أي أن الإنسان (الممثل) قد يفقد فاعليته على الخشبة ، ويستحيل الى موضوع (شيء) ، ويصبح جزءاً من الديكور ، والموضوع قد يكتسب قوة الفعل التي يتحلل بها الممثل . فالفعل في المسرح ليس وقف على الممثل (الإنسان) ، بل هو

مشارك بين الإنسان والموضوع . ويجدر بالذكر ، أن فيلتروسكي أحياناً يستخدم لفظة « الشيء » كمرادف لـ « الموضوع » ، ولفظة « الإنسان » بدلا عن « الذات » ، لا سيما في المقطع الأخير . ولكن هذا لا يعني تعديلا في نظريته ، لأن « الموضوع » هو دائما بمثابة « شيء » حسي ، وحتى يستطيع القيام بدور الفعل في المسرح . وأود أن ألفت نظر القارئ إلى أن إدارة مجلة « الحياة المسرحية » ، عند نشر هذا المقال ، كانت قد استبدلت لفظة « الشيء » بلفظة « الغرض » ، ولكن تجنباً لبعض الالتباس النظري ، آثرت الإبقاء على لفظة « الشيء » (الموضوع) ، لأن لفظة « الغرض » والفرضية قد تنقلنا إلى ميدان الفينومينولوجيا التي تؤثرها يبدو واضحا على فيلتروسكي من خلال توكيده على غائية الوعي ، ولكن اعتماده على السيمياء هو أساسي أكثر في كل ما كتب .

٢ - لقد ترجمت لفظة (set) الانكليزية بمعنى « الديكور » لأنها تدل على العناصر التي تدخل في تركيب المشهد ، كقطع الخيش ، أو الألواح المرسومة عليها جزء من المشهد ، وتكون خلفية المسرح . كما تشير اللفظة إلى الأكسيسوار أيضاً ، رغم أن الأخير أحياناً يتمتع بقوة الفعل ويلعب دور الممثل .

٣ - ويقصد بـ (الإيستيمولوجيا) دراسة المعرفة من حيث أصلها ، وبنيتها ، وطرائقها ، ومدى شرعيتها .



النص الدرامي كعنصر أساسي في المسرح

يودي هلتروسمي

هذه الدراسة تبغي تحليل النص الدرامي كأحد العناصر الأساسية لبنية المسرح ، غير أنها لا تحاول فحص جميع مناحي تمسرحه - لأن ذلك سيكون مستحيلاً - ضمن حيز محصور بمقالة واحدة - إنما تركز على خصائص المسرحية (play) التي تقرر ، بشكل عام ، مكانة النص في بنية المسرح .

أما كون أن الكثير من المخرجين في الوقت الحاضر يستقلون حرية التعامل مع النص المكتوب ، فأمر سيتم إهماله . كما أن الفائدة التي تجنيها النظرية من هذه الممارسة هي قليلة وتتمركز بشكل خاص حول ما يطلق عليهم بالمخرجين الطليعيين . وغالباً ما ينسى أن ستانسلافسكي أيضاً كان معتاداً على التدخل في العمل الذي أنتجه المؤلف الدرامي (١) ولا ندري كيف كان يتم التعاطي مع هذه المشكلة في الماضي . ولا ندري كيف تنكسب ، الممثل ، تعامل مع مسرحياته .

على أي حال أن التضمينات النظرية لمثل تلك الممارسات التي نحن على معرفة بها هي هائلة الدرجة أنها تتطلب دراسات خاصة . يكفي أن نذكر أنه من خلال التلاعب بالنص يكشف ، أحياناً ، المخرج والممثلون النقاب عن نقاط يراها الكاتب نفسه فيما بعد بمثابة عيوب في مسرحيته حتى كعمل أدبي . مثلاً : أن الشكل الخاص لمسرحية (R.U.R) ، التي هي في طبعها الثانية ، يختلف من نواحي عديدة عن الطبعة الأولى ، لأن كارل كابيك تبنى جميع التغيرات التي جرت في أول عرض مسرحي . هناك

عنصران فقط لهما صلة وثيقة بهذه الدراسة . من ناحية ، ينتمي النص الدرامي الذي أخرج في المسرح الى النمط الدرامي ، سواء كان مماثلاً في جميع حواراته المباشرة لما كتبه المؤلف أم لا (اذا كانت تغييرات المخرج قد استبدلت البنية الدرامية ببنية قصصية أو شعرية فلذلك لن يقع ضمن نطاق ما سيدرس هنا) . ومن ناحية أخرى ، أن النص يتواجد بجميع خواصه البنوية قبل أن تكون العناصر الأخرى لبنية المسرح قد خلقت . وكون أن النص يمكن أن يخضع لتعديلات أكثر أثناء أبداع عناصر المسرح إلا أن أهميتها تبقى ضئيلة .

الدراما كادب وعرضها في المسرح :

إن الخلاف اللامتناهي في طبيعة الدراما ، سواء كانت نمطاً أدبياً أو قطعة مسرحية هي كليا عقيمة . فإن الواحد لا يستثنى الآخر . الدراما هي عمل أدبي بحد ذاته ، لا تحتاج الى شيء إلا الى قراءة بسيطة لتدخل وعي الجمهور . وبذات الوقت ، أنها نص بأستطاعته ، وغالباً كان القصد منه أن يستخدم كمعصر لفظي للعرض المسرحي . ولكن بعض أشكال المسرح تفضل النصوص القصصية أو الغنائية على الدراما . أما المسرح فيدخل في علاقة مع الأدب ككل ، وليس فقط مع النمط الدرامي .

الحوار الدرامي وتعديدية المثلين :

إن الخاصية الأولى للدراما كنمط أدبي تكمن في لغتها المتجفدة في الحوار ، بينما تصدر الخاصية القصصية والغنائية عن المونولوج . ونتيجة لذلك يعتمد التكوين السينمائي (المعنوي) للمسرحية على تعددية السياقات التي تتفتح (unfold) في آن واحد وتتناوب وتخترق بعضها البعض . وعبئاً تحاول أن تخضع أو تمتص بعضها البعض . وكل واحدة منها مرتبطة بشخصية مختلفة .

إن النظر المسرحي للعلاقة المعقدة بين السياقات السينمائية عر غاية في البساطة : كل شخصية يتم عادة تمثيلها من قبل ممثل مختلف .

قد يبدو بديهياً أن ذلك هو حصرية أسباب تقنية بسيطة ولكن ذلك غير صحيح . في غالب الأحيان فقط شخصية واحدة تتكلم في لحظة معينة لأن المتكلمين في الحوار يتناوبون . ولكن بالامكان أن يقوم ممثل واحد بأدوار جميع المتكلمين، وذلك ما يحدث فعلياً في بعض أشكال المسرح، مثلاً: بعض رواة الحكايات التقليدية ، في الفولكلور ، يقدمون عرضاً مسرحياً بواسطة شخص واحد ، يمثل شخصيات الحكاية ، يقلد إيماءاتهم وحتى أفعالهم المعقدة وهو يتحرك باستمرار من مكان إلى آخر ، مبدلاً درجة الصوت وسرعة الالتقاء أثناء الحوار حسب تناوب المتكلمين(٢) .

وعندما ممثل مستقل يرمز إلى كل شخصية ، يرى المتفرج باستمرار جميع المشاركين في الحوار ، وليس فقط الذي يقول شيئاً في لحظة معينة . وهذا يؤدي بالمتفرج أن يسقط كل وحدة سيمائية (معنوية) على جميع السياقات المتنافسة مباشرة دون الانتظار للشخصيات الأخرى للقيام بردة فعل تجاه ما قيل . مع ذلك ، هذا بالضبط ما يميز الحوار الدرامي عن النوع العادي . أن مجرد حضور الممثلين ، الذين يمثلون جميع المساهمين يشير إلى تواجد سياقات متعددة بالإضافة إلى ذلك ، ضمن هذا الترتيب نادراً ما يكون الفعل الدرامي مقتصرًا على المتكلم الحاضر ، أن التشخيص المتزامن لأكثر من شخصية من قبل ممثل واحد ممكن عادة أن يوجد في عرض لنص قصصي أكثر مما هو كائن في عرض لنص درامي . والحوار القصصي يختلف عن الدرامي بشكل رئيسي من حيث تركيزه على تعاقب الاحداث أكثر من التجلي والتفاعل التزامتين للسياقات التي تصدر الاحداث عنها .

الاحداث المباشرة ، ملاحظات المؤلف ، وتحويلها :

أحد التناقضات الأساسية داخل الدراما ، كعمل أدبي ، هو بين الاحداث المباشرة وملاحظات وتعليقات المؤلف ، والتي عادة يطلق عليها بشكل مضلل التوجيهات المسرحية (stage directions) . أما في العرض المسرحي فتهدف هذه الملاحظات ، والفجوات التي تحدثها في وحدة النص

تملا بأشياء أخرى غير الاشارات اللغوية . وهذه ليست عملية اعتباطية بل هي بالضرورة مسألة تحويل المعاني اللغوية الى أنساق سيميائية أخرى . مع ذلك ، حتى في المواقع التي تسمى هذه العملية أن تكون أمينة فيها قدر الامكان ، أنها تحدث بالضرورة تعديلات هامة في المعاني ذاتها . ان البنية السيمائية (المعنوية) للعمل يرمتها قد أعيدت صياغتها ، ويتوقف مدى التحول بشكل رئيسي على عدد واهمية ملاحظات المؤلف في النص ، أي يتوقف على أهمية الفجوات التي تحصل نتيجة حذف تلك الملاحظات .

بمقدار ما تقاطع هذه الفجوات التدفق المستمر للمعاني بمقدار ما تنزع المسرحية نحو الانحلال الى ادوار أو اجزاء مستقلة ، متخفية عن هذه الادوار للممثلين كعناصر مكونة لشخصيات المسرح التي سيخلقها الممثلون . وإذا كانت هذه الفجوات أقل وضوحا تكون اللغة اشد نزوعاً الى الحفاظ على وحدتها ، وإذا كان للاتجاه الآخر اليد الطولى تكون عندها الحرية الإبداعية للممثل محصورة ضمن حدود ضيقة بعض الشيء وتكون الشخصية المسرحية التي يرسمها الممثل مستحوذ عليها أكثر من قبل اللغة المسرحية مما تكون سطوره مستحوذ عليها من قبل الشخصية المسرحية . ان مسرحيات ميترلنك ، لا سيما المبكرة منها ، هي مثال بارز على ذلك . في اخراجه لمسرحية ميترلنك (*La mort de Tintagiles*) كلن مايرهولد ينجز للمرة الاولى « المسرح المؤسلب » حسب رغبته والذي كان الشيء الذي يحلم به . وكانت صدفة في الفصلين الاوليين من تلك المسرحية لم تقاطع ولا حديث واحد من قبل التوجيهات المسرحية .

ان الاهمية النسبية للاحداث المباشرة وملاحظات المؤلف في النص الدرامي تنعكس ايضاً في انواع مختلفة للعلاقات بين شخوص الخشبة (stage figures) والشخصيات (characters) التي تبرز على الخشبة وحيث حذف الملاحظات لا يتسبب في فتح فجوات هامة ، هذه العلاقات تميل الى البقاء بشكل رئيسي على مستوى المعاني الصرفة ، وهذه ميزة للغة كنسق سيميائي : التفاعل المتزامن والتوالي للسياقات السيمائية

(المعنوية) وتواتراتها المتبادلة وسعيها لتفكيك وحدة المعنى عند بعضها البعض . وجميع العلاقات بين الشخصوس هي تقريباً مدركة حيال خافية لعلاقات ثابتة تعطيهم منظوراً أوسع . وذلك بالطبع لا يمنع العلاقات الدائمة من أن تستمد تماسكها الخاص بها من العلاقات المتغيرة اثناء تطور المسرحية . ان الفجوات التي لها أهمية أكثر تفتح الطريق لما يمكن أن يطلق عليه ، بالمعنى الضيق للكلمة ، بالعلاقات المادية للفعل . وعندما علاقات كمنه بين شخصوس الخشبة تسيطر على العلاقات المعنوية الصرفة ، عندها كل ما هو متغير فيهم يصبح أكثر أهمية مما هو ثابت . وهناك أفعال فيزيائية منفردة تتضاعف وتلفت النظر لدرجة أنها تحجب العلاقات الأساسية ، التي هي أقل تغيراً ولكنها غير مادية بين السياقات المعنوية . ان التفوق المؤقت لشخصية على أخرى ، والذي ينتقل من طرف الى آخر ، يجعل تقريباً الترتيب الهرمي العام « لجميع الشخصيات مبهم كلياً » ويظل ثابتاً طيلة المسرحية .

النص الدرامي والفضاء المسرحي :

جميع العلاقات بين الشخصوس المسرحية والشخصيات معروضة في الفضاء . انها تشكل ما يطلق عليه بالفضاء الدرامي ، جملة من العلاقات اللامادية التي تتغير باستمرار حين هذه العلاقات ذاتها تتغير (٢) ، طبعاً ، هذا التغير هو ممكن حيال خلفية شيء ثابت . اما حيث العلاقات السيمانتية (المعنوية) اللامادية الصرفة للسياقات القائمة قد صارت مبهمة بواسطة العلاقات المادية المتغيرة بين شخصوس الخشبة ، أو ، إذا شئنا التعبير عن ذلك بطريقة مختلفة ، حيث لم يصن توازن الفضاء الدرامي من قبل القوى الثابتة المستمرة من العنصر اللغوي للعرض المسرحي ، فيجب على الفضاء الدرامي أن يستمد قواه الثابتة من مكان آخر . وتلك هي وظيفة المشهد أو المواضع المشهدية (scenic objects) التي هي معنوياً اشارات مستقلة - ديكور مسرح Stageset لا يتغير جوهرياً في ظرف معين . وحيثما يتضمن الفضاء الدرامي عنصراً ثابتاً من هذا النوع ، بإمكانه أن يمتد ، من خلال عناصره المتغيرة ، الى

ما هو أبعد من تخوم الخشبة (أشير هنا الى التفاعل بين الممثل والمتفرج من ناحية ، وما يطلق عليه بالخشبة التخيلة (imaginary stage) أي الفعل المسموع خارج الخشبة ، من ناحية أخرى) . وبالإمكان أن يحصر الفضاء الدرامي ذاته ، خلال لحظات ما ، ضمن أجزاء صغيرة من الخشبة .

فوجود وأهمية الديكور المشهدي (scenic set) يعتمدان أيضا على بنية النص الدرامي أو ، بدقة أكثر ، على المدى الذي تكون فيه استمرارية المعنى قد تخلخلت بحذف ملاحظات المؤلف . وكلما كانت العلاقات الثابتة بين السياقات السيمانتية وافية كخلفية لتنوعية الفضاء الدرامي بمقدار ما يصبح الديكور المشهدي غامض معنويا . وفي حالة متطرفة يمكن حتى أن يفقد كل المعنى المستقل من تلقاء نفسه ، ويكتسب معان مختلفة كما تخلع عليه من قبل عناصر مسرحية ، (فارن تحديد المكان بواسطة الحوار في المسرح الاليزابيثي) . ان المعاني التي يكتسبها الديكور بهذه الطريقة ليست بالطبع ثابتة كالمعنى المستقل الخاص به . ويدمج الديكور بالخشبة منطقة للتمثيل معينة ، غير محددة معنويا .

ان بنية الخشبة وشكلها وموقعها تقرره حاجات العرض . ككل العناصر التكوينية للمسرح تعتمد الخشبة ، بنسب مختلفة ، على بنية النص الدرامي . وبما ان الصالة هي مرتبطة بشكل منفصل عن الخشبة؛ نستطيع ان نقول ان أعداد كل الفضاء المسرحي يتوقف الى حد ما على بنية النص الدرامي . في المسرح الاليزابيثي ، مثلا ، استخدام الخشبة العليا ليس مختلف جفريا . يبدو من أمكنة خاصة للمتفرجين بأنه يماثل العلاقة الحميمة التي تنوي المسرحية أقلمتها مع الجمهور . ان حضور بعض المتفرجين فوق الخشبة ، وكذلك الانفصال التام المقاصير عن الشرفات وخصوصا عن الجدر الامامي للمسرح ، يماثل ذات النزعة لأنه حول المتفرجين الذين هم فوق الخشبة وفي المقاصير الى ما يشبه الممثلين بالنسبة للمتفرجين الآخرين . وبالمثل ان الابعاد الهائلة للصالة في المسرح اليوناني الكلاسيكي حقق مساعي التراجيديا لتجعل اللغة

مسيطرة على الممثل وتجعل الشخص على الخشبة ، كما يصنعه الممثل ،
تجريبيا لدرجة انه يضل عند عتبة الوعي وكأنه يقوم بوظيفة ، بعض
الشيء ، غير هامة .

ان فكرة الخشبة وكل الفضاء المسرحي على انها جزئيا تتوقف على
البنية الدرامية تبدو متناقضة مع خبرة العديد من المخرجين في المسرح .
انهم يدينون الخشبة التي هي على شكل اطار صورة لانهم يحسون ان
العلاقات بين الممثلين والجمهور ينبغي اعادة صياغتها كليا . مع ذلك
في معظم الحالات تبقى هذه الادانة محض نظرية ، اذ ليس هناك مبرر
لها خشبة وصالة مختلفة . مهما حاول المخرج ان يكتب بشكل مقنع
عن ضرورة اعادة تنظيم كل المكان المسرحي ينبغي عمليا ان يستخدم
الخشبة التي هي تقليديا على شكل اطار صورة . حتى المشاريع
التفصيلية لمسرح جديد مثل المسرح الكلي ل بيسكتاور وغروبيوس^(٤)
أو (مسرح العمل) ل بوريان وكوريل^(٥) ظلت حبرا على ورق لعدم توفر
المال . على اي حال ربما التناقض هو اكثر وضوحا مما هو واقعا .
ان العرض المسرحي هو سريع الزوال بطبيعته ، بينما بنية المبنى المسرحي
هي عادة مجازفة طويلة الامل . ولذلك يحتاج الفضاء المسرحي بعض
الوقت ليتكيف ومطاليب البنية الدرامية . لا بد ان تكون فترة زمنية
فاصلة قد وقعت في تاريخ المسرح ، عندها تبرز تدريجيا بنية درامية
جديدة . اما بالنسبة للمسرح الطبيعي فلا يستطيع احد ان يدعي بانه
بنية جديدة اتخذت شكلا . المسرح الطبيعي ، بحكم مهمته ، هو اختباري
ومتنوع للغاية ، وكل مبتدئ يدفع باختباراته في اتجاه مختلف .

فضلا عن ذلك ، كان قد اعطي برهان سلبي على ان الفضاء المسرحي
هو اكثر اعتمادا على البنية الدرامية وليس العكس ، عندما كان مسرح
جديد محقق لطموحات مايارهولد ، وتايروف ، وفاختانغوف ،
وبيسكتاور ، وشليمير ، وهونزل ، وبوريان وآخرين قد بني في باريس
على امل ان يتسبب بولادة أعمال معاملة لأعمالهم . غير انه لم يحرض

على تطور بنى جديدة ، ولم يجذب اهتمام المخرجين ، وفي النهاية تحول ذلك المسرح الى دار سينما^(٦) .

النص الدرامي والموسيقى :

حتى الآن لم تحظ المشكلات المعقدة لسيمياء الموسيقى الا باهتمام قليل ، لذلك ينبغي ان احصر نفسي بملاحظات قليلة . الموسيقى كمنصر في المسرح ، تكمن نقطة بدايتها في النص الدرامي . وهذا ينطبق على الموسيقى الصوتية والموسيقى المرافقة للفظة الشفوية . في هاتين الوظيفتين تكون البنية الموسيقية مرتبطة ببنية الصوت (sound structure) الخاصة بالنص . وان امكانات وضع موسيقى لنص درامي او تأليف موسيقى لتعزف أثناء القاء النص انما هي محددة بالاتجاه الصوتي للنص ذاته .

ان طريقة ونسبة تلك التحديد هي متغيرة ، وذلك يتوقف على طبيعة اتجاه الصوت . مثلا : يحتمل ان يستدعي النص مرافقة الموسيقى له ، وبذات الوقت يمكن ان يفرض بعض القيود على الابداع الموسيقي^(٧) . وهذه بشكل خاص هي حالة النص المكتوب الذي تدعوه الشعر المعد للفناء . ولكن الاتجاه الصوتي للنص ممكن ان تكون له طبيعة واحدة : لدرجة ان المؤلف الموسيقي الذي يحاول ان يضع موسيقى للنص ينبغي ان يفتش بشكل مضني ضمن ريبورتوار الوسائل الموسيقية ليعثر على الوسائل التي هي اقرب الى اتجاه الصوت المعنى به . ومن المحتمل ان يضطر الى مخالفة اعراف موسيقية معترف بها مثل تناغم الاصوات (انظر ، تحويل ترخيمات الصوت الى الحان موسيقية لـ Leos Janacek) . وهناك حالات حيث اتجاه صوت النص يقاوم محاولة وضع موسيقى له .

لذلك ان امكانات الموسيقى المسرحية ، بطريقة او اخرى ، تقررها لغة الدراما . وذلك تم التأكد منه من خلال الصعوبات التي تبرز عندها

يترجم نص أوبرا الى لغة أخرى . وكذلك من خلال التعديلات النصية
العديدة التي يجربها بعض المؤلفين الموسيقيين . ومن ناحية أخرى ،
حتى اذا كان النص الدرامي هو نقطة الانطلاق للموسيقى ، تنزع
الموسيقى - خصوصا الموسيقى الاوبرالية - الى الغائه من البنية
المسرحية ككل . والملاحظة التي أدلى بها مايرهولد - فيما يتعلق باخراجه
لـ (تريستان و ايسولد) لفاغنر - اي ان الاوبرا هي اقرب الى الميم
منه الى العرض الدرامي تبقى وثيقة الصلة بالموضوع . وبمقدار ما يكون
ذلك صحيحا ، تقع الموسيقى المسرحية خارج اطار هذه الدراسة .

على أية حال ، ليست الموسيقى المسرحية وثيقة الصلة بالنص
الدرامي كاداء الممثل . حتى حين يبدو ان متعائلين ، تنتمي عناصر
الموسيقى وعناصر صوت النص الى نسقين سيميائيين مختلفين كليا .
وعند المقابلة بين الاثنين نجد ان نفس عناصر الصوت التابعة للنص تدخل
مباشرة في الشخصية التي على الخشبة لتصبح جزءا من اداء (صوت)
نطق (voice) (*) الممثل .

حركات مستقلة :

ان الحركات المستقلة معنويا هي احالات (ترجمات) للمعاني التي
تنقلها ملاحظات وتعليقات وحواشي المؤلف . وبصرف النظر عن ذلك ،
غالبا ما يقتضي وجود هذه الحركات مباشرة . لذلك لقد تحتم وجودها
سلفا بواسطة الحوار الذي يشير اليها عند القيام بها . مثلا :

هاملت : تفضل يا سيدي .

ليرنس : تعال يا مولاي .

(يلعبان)

هاملت : واحد .

ليرتس : لا .

هاملت : حكم !

اوزديك : ضربة ، ضربة ملموسة جدا .

ليرتس : حسنا ، مرة أخرى !

الملك : توقفوا ، اعطني شراباً . هذه اللؤلؤة لك يا هاملت ، وهذا
نخب صحتك . اعطه الكأس .

هاملت : سألمب هذه المباراة أولاً ، أجلها قليلاً . تعال . (يلعبان
ثانية) ضربة أخرى . ماذا تقول ؟

ليرتس : أنها لمسة ، لا أعترف بذلك .

الملك : ابننا سريع .

الملكة : أنه سمين ويتنفس بصعوبة . اليك بمنديلي يا هاملت .
امسح جبينك . الملكة تشرب نخب حفظك يا هاملت .

(هاملت ، الفصل الخامس ، مشهد ٢)

وفي مكان آخر يوجد فجوة في تبادل المعلومات اللفظية . والكلام الذي
يليه يستجيب للفعل الفيزيائي الذي حصل في ذات الوقت . وفي المثال
التالي تستجيب العبارة الأخيرة للحركة المقررة في التوجيهات المسرحية
والتي بدأتها هي فائضة عن الحاجة .

ليرتس : [...]

ربلوا التراب للحظة ،

حتى احتويها بين ذراعي مرة أخرى

(يقفز الى القبر)

والآن كوموا التراب فوق الحي والميت [...]

سواء كانت حركة ما قد تقرر من قبل الحوار أو بواسطة ملاحظات المؤلف ، لقد منح الممثل فرصة كافية لاختيار الوسائل المحددة لتنفيذ الحركة لأن معناها العام فقط ، وليس ما يمكن نقله حرفياً من اللغة الى فعل المضلات ، قد فرض عليه .

حركات ثانوية :

يستكمل الممثل النص الدرامي أيضا ينوع من الحركات التي تساعد في اعطاء شكل لمعنى الاحاديث . والحركات التي تنتمي للنوع الثاني هي غالباً عديدة وهامة حتى حين مسرحية ما قد مثلت وليس لمؤلفها الا ملاحظات قليلة ، وتلك الملاحظات أيضا ليست كلياً متروكة للممثل ليبت بها . انها هناك لتثقل معان متضمنة في النص المكتوب ولكن يصعب نقلها بواسطة طاقات اللفظ التي تعتمد على اللغة الشفهية :

١ - ان التوكيد الذي تم تمييزه بواسطة الحروف الطباعية المائلة في الحديث التالي من مسرحية ايسن « جان كيريل بوركمان » : « انت هجرت المرأة التي احببت ! انا ، انا ، انا » ! لا يمكن احداثه بحدة لان ذروة ارتفاع الصوت قد تم التوصل اليها في نهاية علامات التعجب الثلاثة التالية . ان معنى الإشارة المكتوبة سوف يترجم آلياً الى ايماءة .

٢ - والمعنى الساخر (المتضمن عكس ما يظهر) للفظه ما ، والذي يمكن أن يرمز اليه بعلامات الاقتباس يصعب التعبير عنه بشكل واف بتنوع النطق حين يكون اتجاه صوت الحديث قد سيطر عليه تمويج دائم للتنظيم ، لان أي تغيير مفاجيء في تنوع النطق سيقطع الاستمرارية للتنظيم . لذلك يجب ان يرمز الى السخرية بايماءة أو بتكسيرة .. الخ.

٣ - الإيماءات أيضا تستخدم غالبا لتمييز لفظ جملة ذي تركيب معقد ، أشير اليه بواسطة العلامات الصوتية (diacritic) التي (توضع فوق الحرف او تحته) في النص ، ولكن ربما تتجاوز نطاق الإمكانيات اللفظية للممثل .

٤ - بعض المعاني ليس لها رامن (دال) خاص بها في النص لانها تستمد من معنى السياق ككل كما هو الحال ، مثلا ، عندما يوجه حديث الى شخص محدد لم يشر اليه بوضوح ولا بأية طريقة . فالتأريء يعرف المخاطب من خلال المعنى العام للحديث وان كان ذلك فقط في نهاية الحديث ، او عندما يستجيب المخاطب في المسرح ينبغي على الممثل عادة أن يواجه مخاطبه من بداية الحديث . وهذا كله يصير واضحا أكثر في الحالات المتكررة حيث شخصية ما تجيب أولا على ما قاله آخر ، وبعدها مباشرة من ضمن الحديث ذاته ، يتحدث الى شخص ثالث .

٥ - الإيماءات التأشيرية (deictic) تنتمي أيضا الى هذا الصنف ، لاسيما عندما ترافق ضمائر أو ظروف تأشيرية تكشف عن الواقع الذي تشير اليه بالنسبة لسياق الحديث فقط ، أو بالنسبة للموقف المتعدي حدود اللغة . والذي يخطر لي هنا هو خطابات مثل « هو كان الشخص » . في المسرحية المكتوبة هذا لا يحتاج الى ملاحظة المؤلف عندما التأريء يعرف سلفا من هو المتهم . أما في العرض المسرحي سيكون الامر غريبا جدا - في الواقع ستكون أداة فنية مدهشة من خلفها ينبغي أن نرى يد المخرج - ان لم تكن مرفقة بإيماءة تأشيرية (deictic)

٦ - الإيماءات المقولبة غالبا ما ترافق الكليشيهات اللفظية ، كما هو الحال عندما يرفع كأس مرفقا بهذه الالفاظ : « في صحتك » .

٧ - الحركات الغريزية التي هي : في الواقع ، مشروطة فيزيولوجيا ، ولكنها تعمل بالنسبة للجمهور كإشارات تؤكد معنى الحديث الذي ترافقه (تحريف الوجه أثناء صراخ وغيرها) .

بما ان الحركات الثانوية تتلقى معناها من الحديث الذي ترافقه ، وبما ان معظمها قلما يكون لها أو ليس لها معنى مستقل خاص بها ، فشكلها المحدد وكيف نفسه وفق الحديث ، لاسيما وفق اتجاهه الصوتي

الحركات وأداء النطق :

ان المكانة المسيطرة لعنصر الصوت (sound) تظهر ذاتها عبر تطوراتها الحرة والتي هي مستقلة عن النزعات الجوهرية للعناصر الأخرى . ثلاثة عناصر صوتية - التنغيم ، تنوع النطق ، والحدة - هي في هذا المجال هامة ، خصوصا لإنشاء الحوار الدرامي ، لأنها تماثل الأنواع الأساسية الثلاثة للحوار .

١ - ينزع التنغيم (intonation) ، حين يكون في موقع مسيطر ، إلى التوجع (الارتفاع والانخفاض) باستمرار . كما أنه يرخي أيضا العلاقة المباشرة لوحدة لغوية فردية مع الواقع الذي تشير إليه ، وذلك بغية ان تجعل الحديث يتدفق بسلاسة . وهذا شأنه ان يساعد المعاني على الدخول في علائق معقدة مشتركة . ان تموج التنغيم في الحوار يجتاز بحرية الحدود القائمة بين حديثين متوالين ، وهذا يبرز انتقالات سيمائتيه (معنوية) غير متوقعة . وقلما يجعل التضمينات الحسية أكثر إيضاحا ، لان الانتقالات تخرج المعنى العادي للألفاظ عن توازنه وتولد أنواع من العلاقات الباهتة والزائلة بين الألفاظ (٨) . ان المؤلف يقطع إلى حد ما استمرارية التنغيم بالملاحظات التي يبديها . في الواقع ان مسرحيين مختلفين أمثال ميتريك ، و وايلد ، وكارل كايك ، حيث الصفة البارزة والعامة لمسرحياتهم هي سيطرة التنغيم، يستخدمون « ملاحظات المؤلف » بشكل ضئيل جدا .

وأخيرا ، يعنى التنعيم بتفديد الحركات المستقلة معنويا - الأفعال بالمعنى الفيزيائي - لأنها تشوش تموجه الحر والسلس ، ويعطي مجالا بشكل رئيسي لحركات تتبع مبادرته دون أن يحتكر الانتباه اما بواسطة غنى معاني الحركات أو بملايتها المدهشة - بمعنى آخر ، يعطي مجالا لحركات تعتبر الى ، حد بعيد ، مؤسلة(٩) ، لايماءات تقليدية مقولبة، الى حد ما ، ولايماءات تأشيرية .

٢ - ينزع تنوع النطق أو الجرس ، بتغيره المفاجيء والمتكرر ، الى تجزئة الكلام الى مجموعة قطع مستقلة عن بعضها بواسطة ما يطلق عليه بالتغيرات السيمانتية (المعنوية) . كل حديث قد فصل بشكل غامض ، كما كان ، عن الاحاديث التي قبله وبعده . فضلا عن ذلك انه بصورة عامة مجزأ الى قطع منفصلة ، وكل واحدة تشير الى بعض الخواص النفسية أو الى حالة مؤقتة للذهن الشخصية التي تتفوه بها . ان تماسك كل سياق سيمانتي (معنوي) قد اقصي الى الخلفية بواسطة تعاقب مستعجل لاستجابات انفعالية . والحوار يتحول غالبا الى فاعلية فيزيائية تتميز الى حد كبير بالاعتباطية واللاتوقعية ، لان دوافعه هي محض انفعالية ، وملاحظات المؤلف وتعليقاته هي متعددة، لان التغيرات الملموسة في تنوع النطق لا يمكن تحتيمها سلفا بواسطة انشاء الكلام فحسب . اذاك ، ينبغي ان يشار اليها بوضوح بواسطة الملاحظات ، ولكن هذا يعني انه ليست عناصر الصوت للنص الادبي هي التي تجعل عناصر النطق (Voice) مميزة للشخصية التي على الخشبة . هذه تنشأ ، على الاصح ، عن عناصر منقولة عن مادة مختلفة كالخواص الانفعالية للاحاديث المباشرة ، من ناحية ، والتوجيهات المعطاة في ملاحظات المؤلف من ناحية اخرى .

٣ - ابن الحدة (Intensity) في مواقع مسيطرة تجزيء الحديث بوضوح الى قطع تنظمت في تراتب هرمي واضح لنبرات زفيرية (Expiratory stresses) والحدود بين الاحاديث المتعاقبة قد تم

توكيدها بإيقاعات ترخيمية مدهشة تكاد أن تقع في نهاية جميعها .
وتميل الاختلافات بين السياقات الافرادية أن تكون جدا واضحة ، وكل
حديث افرادي قد صيغ بطريقة ليذكر بالسياق الذي ينتمي اليه .

تتغير العلاقة بين اللغة والحركة الفيزيائية في العرض المسرحي ،
وكذلك بالنسبة للغة ذاتها ، وذلك يتوقف على المجموعات التي تدخل
فيها (الحدة) مع عناصر الصوت الاخرى للنص . وبالامكان أن تكون
الحركات متعددة ، وفي تلك الحالة تنزع الحركات الى أن تكون مستقلة
معنويا عن الاحاديث أو قد تكون محدودة جدا من حيث المجال والعدد
والامر الهام بهذا الصدد هو فيما اذا كان تنوع النطق أو بالعكس هو
الاقرب الى الحدة الطاغية في التراتب الهرمي لعناصر الصوت . ولكن
كقاعدة عامة تميل الحركات الفيزيائية الى أن تكون جدا نمطية . اما
في المراحل التي تسيطر الحدة على بنية الصوت ، فليس نادرا أن تكون
حركات الممثل خاضعة لتقليد ما ، أو حتى خاضعة لنسبة من المفاهيم
المقولة (المتعارف عليها مسرحيا) .

عناصر وخواص ثابتة :

وتنزع البنية الصوتية للنص الدرامي أيضا إلى تحميم مسبق
للمجموعة التي تسمى بالعناصر الثابتة أو خواص الشخصية التي على
الخشبة ، كاسم الشخصية ، بنية الممثل الفيزيائية ومواصفاته ،
الازياء ، وجه الممثل أو قناعه ، درجة نمفه العامة ، ارتفاع وتنوع
نطقه الخ ... وكذلك بعض المميزات الثابتة تقريبا لعناصر متنوعة
كالإيماءات المتميزة لممثل ما ، أو التغيرات في مقام نطقه ، الطريقة التي
ينطق بها الفاظ معينة وغيرها . وهذه (العناصر والمميزات الثابتة)
تتمتع بوظيفة مزدوجة لتوحيد جميع العناصر المتغيرة الذات الشخصية
وتمييزها عن الآخرين جميعا . في الواقع هذه الوظيفة المزدوجة ، وليس
الثبات ، هي التي تميزهم . اذ ليس ضروريا أن تكون جميعها ثابتة .
في الحقيقة هناك بنى مسرحية معينة تجعلهم ، قدر الامكان ، قابلين

للتغير وتختزل الخلاف بين العناصر الثابتة والمتحولة بخلاف بين عناصر
تغير أحياناً وتلك التي تتغير باستمرار . أن سيمياء هذه العناصر لم
يدرس فعلياً بعد ، لذلك أستطيع أن أقدم فقط بعض المؤشرات :

١ - يمكن لاسم الشخصية الذي يرد في النص أن يكون سيمانتياً
(معنوياً) ثانوياً ، يخدم فقط في تعيين الهوية الجنسية للشخصية
(ماري ، تشارلو) ، أو قد لا يقوم بذلك كما هو الحال غالباً في أعمال
ميتريك . على أية حال ، قد يستخدم الاسم أيضاً بنقل تشكيلة من
المعاني - قومية الشخصية (اسم أجنبي) ، الخواص الرئيسية
لشخصيته (السيد توبي يلج والسيد اندرو اكويجيك في مسرحية
« الليلة الثانية عشرة ») ، والشخصيات التقليدية في « الكوميديا
ديلارتي » وغيرها . باستطاعة الاسم أن يتخذ حتى مجموعة معاني
محددة وظلال معنى (اسم شخص فعلي معروف بشكل حميمي عند
الجمهور) أو اسم شخصية شهيرة نوقشت كثيراً مثل اليكترا ،
انتجوني ، فوستس ، والقديسة جان دارك .

٢ - تستطيع البنية الفيزيائية وخواصها إن تطور امكانيتها
السيمائية جيداً في عرض حركات صعبة حين يكون الجسم ، جزئياً
أو كلياً ، قد تعرى . وإذا كانت هذه العناصر تتولى القيام بمعاني
عديدة ودقيقة ، عندها يتخذ الزي مكانة ثانوية : ينبغي الا يعيق حركة
الممثل والا يصرف الانتباه عن جسمه . هناك توضيحات عديدة لهذا
المبدأ في أعمال تايروف ، ولكن قد يكون للشباب وظيفة معاكسة ، وهي
اخفاء جسم الممثل ، وقد تخدم مثلاً في منع الجسم من اجتذاب اهتمام
كبير حين يكون النص هو الذي ينبغي أن يسيطر على كل البنية الدرامية
(التراجيديا اليونانية الكلاسيكية) .

٣ - عندما تكون الثياب خاضعة لتقاليد راسخة تستطيع أن تنقل
معاني غنية متعددة . قد تربط التقاليد زياً معيناً بشخصية تقليدية
أو شهيرة . إن ثياب (هارليكوين أو بيروه) قد كرست استمرارية

تلك العلاقة الى ما بعد الكوميديا ديلارتي . وهناك حالة أخرى وثيقة الصلة بهذا الموضوع ، رغم اختلافها من نواح عديدة ، وهي ثياب هاملت السوداء التي تقصد بعض المخرجين أحداث صدمة يجعلهم هاملت يلبس شيئاً مختلفاً . على أي حال ، قد تعمل التقاليد أيضاً بطريقة كلياً مختلفة ، كما هو الحال في المسرح الصيني ، حيث الثياب تتألف من عدد كبير من اشارات لها معان محددة (١٠) . قد تكتسب الثياب أيضاً شحنة معنوية دون معونة أي عرف (تقليد) . أورد ستانسلافسكي حادثة شيقة . بعد مشاهدته لعرض « طائر البحر » ، سألته تشيخوف : « أن يلعب دور تريغورين ، وهو منتعلاً حذاءً مهترئاً . وهذه كانت تعليقات ستانسلافسكي :

كان تريغورين في « طائر البحر » كاتباً يافعاً محبوباً عند النساء - وفجأة لبس بنطلاناً بالياً وحذاءً ممزقاً ! أنا لعبت الدور في ثياب غاية في الإناقة ، صدرية بيضاء ، قبعة بيضاء ، خفاف ، ومكياج جميل . بعد مرور سنة أو أكثر لعبت دور تريغورين ثانية . أثناء إحدى العروض فهمت فجأة ما عناء تشيخوف . بالطبع يجب أن يكون الحذاء رثاً والثياب بالية ، ولكن لا يجوز أن يكون تريغورين وسيماً . وهنا تكمن نكهة الدور : بالنسبة للبنات الشابات اللواتي لا خبرة لهن ، أنه لا أمر هام أن يكون الرجل كاتباً ، نشر روايات غرامية عاطفية ، وأمثال بينا زاراكانياس ستلتف حول عنقه دون أن يدركن بأنه غير موهوب ، وغير وسيم ، وأنه في ثياب رثة وحذاء بال (١١) .

٤ - يبرز الوجه ، كأحد العناصر الثابتة للشخصية التي على الخشبة ، مشكلات معينة تميزه عن جميع المشكلات الأخرى . وهذا يعود ، بالدرجة الأولى ، الى ، الصفة السيمائية المتصلة والتي هي راسخة في كل من خواصه المتغيرة والثابتة . أن حركة عضلات الوجه هي أكثر طاقات الإنسان فاعلية في التعبير عن شخصيته وحالته النفسية . وبذلك الوقت ، الوجه هو الى حد بعيد ، أهم المميزات التي يعرف

بها كقرد . ان خواص الوجه غالباً ما يتم تفسيرها على انها اشارات لعقلية الانسان ، لشخصيته ، لذكائه ، لمزاجه وحتى لطريقة عيشه ، وخلفيته وغيرها . وأخيراً ، ان ما يفعل المتكلم بعضلات وجهه هو تكلمة هامة لكلامه ، ولا يمكن تجاهل أي من هذه الصفات السيمائية في المسرح . انه ينبغي استقلالها أو تحييدها . وبما أنها تعتمد على المميزات المتغيرة للوجه بمقدار ما تعتمد على المميزات الثابتة ، لذلك توجد مشكلات معينة متصلة في استخدام الوجه كأحد العناصر الثابتة للشخص على الخشبة ، التي يمكن شرحها بالنتائج التي يتم الحصول عليها بواسطة تغيير وجه الممثل بنوع من المعجون : وهذا قد يزيد في الامكانية السيمائية الثابتة للوجه ، غير أنها تجمد عضلات وجهية معينة ، وبذلك تكون قد قلصت الطاقة التعبيرية لتلك الحركات . ولتحييد الصفات السيمائية للوجه لقد استخدم قناع ثابت في بعض اشكال المسرح . ربما كانت تلك هي الوظيفة الأساسية للقناع في التراجيديا اليونانية الكلاسيكية . كانت لفة المؤلف وليست حركات عضلات الوجه التي أعطت معاني محددة . ولكن في بنى درامية أخرى استخدم القناع لمضاعفة دور الوجه بين العناصر الثابتة . ومن ناحية أخرى ، في العصور المتعددة حين كان يستخدم المكياج بشكل منتظم ، كانت مسألة ترك الوجه عارياً ربما وسيلة تقليص أو حتى تحييد لطاقته السيمائية ، لأنه يوحي بأنه ليس هناك أي أهمية تنسب الى الوجه وحركاته . فبقاء الوجه عارياً يحدث مؤثرات معاكسة أكثر بالنسبة لوجه الممثل منه بالنسبة لجسمه .

هناك امكانية لجعل الوجه ، بواسطة التقليد المسرحي ، أن ينقل مجموعة هائلة من المعاني ، بعضها لا علاقة لها مطلقاً بصفاته السيمائية للحياة اليومية . والمواد التي هي خاصة غنية بصفات سيمائية من هذا النوع تتواجد في المسرح الصيني حيث المكياج في غاية التعقيد ، والتلوين المنسق للوجه ، ونقص المكياج ، الثلاثة . . . قد اتحدت مع حركة عضلات الوجه (١٢) . سوف لا يكون الأمر غريباً كلياً اذا ظهرت دراسات اضافية بأن (في المسرح الصيني) الوظيفة السيمائية للحركة الدنناميكية للعضلات قد انفصلت عن تلك التي للوجه كواحد من العناصر الثابتة .

هـ - إما فيما يتعلق بخواص النطق الثابتة ، فالعلاقة الاساسية الموجودة بين تنوع النطق والتنظيم هي هامة للغاية . أينما يسود التنظيم يهبط تنوع النطق الى ادنى مرتبه في الترتاب الهرمي لعناصر الصوت والعكس بالعكس . في هذه المكانة المتدنية جداً ، يفرض التنظيم ذاته ، بشكل رئيسي ، طبقة النطق العامة ، والتنوع هو العنصر الذي سيحتل هذه المكانة ولكنها لا تحتم الصفة المادية لذلك العنصر . إنها تحتم ، مثلاً ، ان درجة الصوت (pitch) لكل شخص ستكون نسبياً ثابتة ، دون ان يكون لهذا او لذلك الشخص درجة صوت عاليه ، خفيضة او معتدنة ، ناهيك عن قدرة صوتية معينة . كما انها تحتم بأن نطق كل شخص سيحتفظ ، تقريباً ، بذات الميزة طيلة انعرض ، ولا يجوز ان يكون النطق حيناً أجش ، أو أنه صرير ، أو رخيم ، الخ . أما ذلك فيمكن ، على أي حال ، ان يدلل عليه بواسطة طبيعة الادوار .

ان الطابع العام للنطق قادر ان يحمل عبئاً معنوياً كبيراً . انه قادر ان يشير الى جنس الشخصية ، عمرها ، بعض خصائصها العقلية (مثل : اللطف ، الفظاظة ، والخبجل) وغيرها . لذلك ، في المسرحية التي يسيطر عليها التنظيم ، حتى جملة العناصر الثابتة ، قد تسيطر عليها ، الى حد كبير ، الوسائل اللغوية . وبالعكس ، ربما درجة الصوت (pitch) لها طاقة خفيضة جداً ، ان المكانة المسيطرة لتنوع النطق في النص تجعل من الضروري الاعتماد كثيراً على عناصر خارجة على نطاق اللغة لبناء الميزات الثابتة للشخص الذي على الخشبة .

الشخص على الخشبة كبنية اشارات :

الشخص على الخشبة هو بنية معقدة لاشارات تتضمن جميع العناصر ، سواء كانت لغوية أو خارجة على نطاق اللغة ، وسواء كانت ثابتة أو متغيرة ، الخ . ولكن بالرغم من انه متكامل (Integrated) انه بنية لبنى . وجميع حركات الشخص تشكل ايضاً بنية لاشارات كل اجزاءها على علاقة متبادلة ومنظمة هرمياً . وهكذا تشكل ايضاً بنية

لإشارات كل أجزاءها على علاقة متبادلة ومنتظمة هرمياً . وهكذا تعمل عناصره الثابتة وميزاته . وهكذا أيضاً تعمل عناصر نطقه . أنها بنى ضمن البنية . تتألف البنية الكلية للشخص من أوصال بواسطتها قد ترابطت . ولكن هناك فرق أساسي بين بنية أداء النطق والبنى الأخرى . أداء لنطق ، في شكله العام ، هو ترجمة مباشرة لكونتور صوت (sound contour) النص الموجود قبل أي عرض مسرحي . وهذا يخول النص أن يحتم ، وأن كان بنسب متفاوتة ، الشخص من جميع النواحي .

أن العلاقة الأساسية التي وردت تواتراً توجد حتى حين يرتجل الممثلون ، كما هو الحال ، مثلاً ، في المسرح الشعبي ، والمسرح الصيني ، والكوميديا ديلاوتي ، وغيرها . والارتجال ليس الطريقة الأخرى لتمثيل مسرحية ما . كقاعدة عامة ، أن حرية الممثل في اختيار كل من الوسائل اللفظية وغير اللفظية التي يمكن أن يستخدمها في ارتجاله هي مقيدة بأعراف صارمة . (١٢)

لا يستطيع ابتداء الممثل أن يتجنب كلياً الشروط التي يفرضها عليه النص الدرامي . صحيح أن الممثل وحده الذي يبدع جميع العناصر الخارجة على نطاق اللغة للشخصية المسرحية . ولكن حتى هنا ليس مجال الممثل مطلقاً . أنه مقيد كثيراً في حريته الإبداعية حين أداء النطق قد تم السيطرة عليه بقوة من قبل عنصر مثل التنغيم ، الذي قد تشكل حسيماً في النص لدرجة أن ما يضاف أثناء العرض هو قليل نسبياً . لذا ينبغي على الممثل أن يكيف نفسه ويقولب الطاقات التي هي خارج نطاق اللغة وفقاً لذلك ، حتى لا يشوش على الصوت المهيمن . وعملياً هذا يعني أنه ينبغي على الممثل أن يقيد هذه الطاقات قدر الإمكان لكي لا تحرف الانتباه ، بحكم ماديتها المدهشة ، عن المعاني الدقيقة المنقولة بواسطة حركات عنصر الصوت المهيمن (dominant sound) . وعلى العكس ، عندما بنية الصوت قد تم السيطرة عليها من قبل عنصر مثل تنويع النطق (voice coloring) ، والحركات وشكلها المحدد قد حتمه

النص بطريقة عامة جداً ، عندها حرية الممثل على اختيار وسائله تزداد ، أن اللغة قد أخضعت للطاقت المتعدية لطاق اللغة والتي وضعت تحت تصرفه . يمكن أن توجد مركبات غير متناهية في تنوعها بين هذين الحدين المتطرفين .

أن الشخص على الخشبة ، كبنية لاشارات ، ليس فقط بنية لبنى ، بل أيضاً جزءاً مكملًا لتلك البنية الأكثر اتساعاً للاشارات ، أي العرض المسرحي ككل . وهناك يكمن سبب آخر لتكون (بنية الشخص) محتمة سلفاً من قبل النص الدرامي .

المؤلف المسرحي ، المخرج ، والممثل :

بحكم الوحدة (الانسجام) التي تقدمها ، وعلى الرغم من تنوعها الهائل ، تبدو كل بنية فنية ليس فقط كموضوع (object) بل أيضاً كفاعل للذات (subject) . (١٤) وهذه المشكلة أبعد من أن تكون بسيطة في أفضل الظروف . فهي مفقدة لا سيما فيما يتعلق ببنية المسرح . وليس بالإمكان إيجازها تماماً ، ناهيك عن تحليلها ، في نطاق هذه الدراسة .

أن الشخصيات المنخرطة في الحوار هي ذوات ، ودعونا ندموها ذوات فاعلة . لكنها ذوات ضمن حدود معينة فقط ، لأن هناك المؤلف أيضاً ، ذات - وفي الواقع هو ذات فاعلة - ولو على مستوى مختلف . وبعبارة الشخصيات ، المؤلف هو الذات المركزية - الذات التي خلف الشخصيات والصانعة لجميع السياقات المعنوية التي تربط الشخصيات والمواقف وجميع الإحاديث ... الخ . لذلك لدينا تعقيد مضاعف في الدراما ، فيما يتعلق بالذات الكامنة خلف بنيتها : فمن ناحية ، هناك تعددية للذوات ، دعونا نقول ذوات جزئية مرتبطة بتعددية السياقات المعنوية ، ومن ناحية أخرى ، هناك تناقض واضح بين هذه الذوات والمؤلف الذي هو الذات المركزية .

ولكن الدراما ليست حوارا فحسب ، بل هي عقدة أيضا . وفي المقدمة تتحد جميع التناقضات الجوهرية والتقلبات الدرامية وتعديلات النزاعات الدرامية الفعلية في كل منفرد . وكما أن اختراق السياقات المعنوية يتسبب في تغيرات وتقلبات معنوية ، هكذا تقدم العقدة لكل تلك التغيرات المعنوية دافعا واحدا .

وحين تدرس هذه الأمور على ضوء المقدمة ، فإن التغيرات المعنوية التي تكثر في الدراما تلتقي عند نقطة واحدة من خلالها ترى البنية الكلية وفق تصور عقلي واقعي ، إذا صح القول . وفوق هذه الرقعة نجد الذات المركزية الفاعلة للبنية الدرامية . على الرغم من أنها تظل في الخلفية ، هذه الذات تجعل حضورها دائما وفعلها محسوسا وكأنها ناقله العقدة ومصدر « تناسبا » وزخمها ووحدها .

أما فيما يتعلق بالعرض المسرحي للنص فقد يحتفظ أو لا يحتفظ المؤلف بهذه الماكينة الرئيسية . إن ذلك سيتقرر ، بشكل رئيسي ، من قبل بنية النص ذاتها . وبشكل طبيعي يتوقف الكثير على فيما إذا كانت هذه البنية تجعل العناصر اللغوية ، في العرض المسرحي ، مسيطرة سلفا على العناصر المتعدية نطاق اللغة أو العكس . غير أن المشكلة لها جوانب أخرى أيضا .

سوف ننظر إلى المؤلف الدرامي ، مثلا ، على أنه المشيئة الأساسي لبنية المسرح حين الطريقة التي يتطور فيها الحوار تدريجيا تبسّدو ضرورية وحتمية . وهذا يحدث بشكل خاص حيث عفوية الشخصيات هي مقيدة ، بينما الاختلافات في مواقفها الأساسية قد تم توكيدها — في حالات كهذه تحذف العناصر المجانية ، بشكل عام ، من الحوار وكل جزء من الحوار يسهم في تقدم (تسلسل) العقدة . إن نقص القرارات العفوية للشخصيات يشير إلى أن المؤلف ، كقوة غير مرئية ، هو فوقهم كذات تصميمها يظهر نفسه في ترتيب كل من الحوار والعقدة . ومسرحيات سوفليكس تقدم مثالا نموذجيا من ذلك .

وقد يتم التوكيد على فعالية المؤلف الدرامي حين تدلي الشخصيات في مواقف محددة ومتفردة بتصريحات لها تطبيقات عامة أكثر مما يستدعيه ظرفهم . وهذا ينزع الى توجيه كل ما يقال ويحدث على الخشبة الى صعيد مختلف وربطه ببعض الحقائق العامة . وتنقل الاحاديث نوعاً من الحكمة التي يتوقها الشخص الذي يشاهد الحدث من بعيد ، أكثر مما هو متوقع من الشخص المنخرط مباشرة في الحدث بحيث انها (الاحاديث) تدرك ، الى حد ما ، على انها قد وضعت على السنة الشخصيات من قبل الذات المركزية ، وبالإمكان إيجاد أمثلة عن ذلك في مسرحيات شكسبير (١٥) .

أما المسرحيات التي تمنع انفعالات الشخصيات المكناة الاولى ، فيختلف موقف المؤلف . تبدو الذوات الوحيدة والمتحيزة كأنها ، تقريباً متحررة من اعتمادها المباشر على الذات المركزية . ويبدو الحوار كسلسلة عفوية من ردود الفعل التي تكشف عن أذهان وأمزجة الشخصيات ، أكثر مما تبرز موقفهم من الواقع . والحوار القائم على أمزجة قصيرة الامد يبدو انه يتقدم بطريقة فوضوية وملتوية ، ولذلك يكف الجمهور عامة ان يدرك بأنه (الحوار) منظم . ونتيجة لذلك تميل فاعلية الذات المركزية الى الاختفاء تحت عتبه الوعي . من الطبيعي في الدراما كادب أن يجعل المؤلف حضوره ملموساً في هكذا مسرحيات ، وذلك عبر ملاحظات وتعليقات متعددة ، ولكن هذه الملاحظات والتعليقات هي غائبة أثناء العرض .

ان البنية الصوتية للنص هي أيضاً مرتبطة بالمشكلة المطروحة على البحث . أثناء عرض نص يسيطر عليه التنعيم ، تميل شخصيات الأفراد الى الانحلال في الحوار . ويبقى المؤلف حاضراً باستمرار في ذهن المشاهد .

كما ان حضور المؤلف يميل الى أن يكون محسوساً بقوة حيث الهيمنة للحدة (intensity) ، وان كان هنا يبقى أكثر في الخلفية

ويميل الى اظهار نفسه عبر الشخصيات . وبما أن كل حديث مرتبط بوضوح بسياق محدد ينتمي اليه ، فالتوكيد قد وضع على الفلسفة المحددة ، المقصد ، أو السيرة النفسية للشخصية . ومسرحية « تلميذ الشيطان » ل برنارد شو تقدم مثالا توضيحيا جيدا لهذا . لقد كانت العقدة قد نظمت بطريقة خاصة لابرار انقلابين في موقف البطل : يقع الاول عندما ، في اشد لحظة حاسمة ، يتصرف البطل بطريقة مناقضة لما تتوقع جميع الشخص منهُ ، ويقع الانقلاب الثاني عندما يتحول تلميذ الشيطان الى كاهن للانجيل . ولكن بما أن الاتجاه الصوتي للمسرحية قد سيطرت عليها الحدة (رغم أن التغيرات في تنوع النطق في بعض المشاهد تكاد أن تكون لها اليد الطولى) فليس هناك انقلابات في السياق المعنوي المؤلف من سطور ريتشارد دجون . في تحدياته للشخصيات الأخرى ، يستجيب البطل بوضوح من البداية الى النهاية « كطهري من الطهرين » إذا استخدمنا وصف شو (١٦) .

ويختلف الوضع كليا حين تهيمن تحولات مفاجئة في الجرس على اداء نطق الممثلين : الشخص هو في المقدمة والمؤلف المسرحي يظل تقريبا ، مخفيا خلفهم ، فضلا عن ذلك ، أن تمثيل هذا النوع من الدراما يثير أيضا مشكلات عديدة له تحل في النص . يشير النص فقط الى الاتجاه الذي فيه ينبغي البحث عن الحل .

وهنا يتولى المخرج المسرحي الأمر من المؤلف . أولا ، على المخرج أن يختار ممثلين تنسجم بنيتهم الجسمية ومواصفاتهم الفيزيائية والنطقية مع متطلبات الأدوار . كما ينبغي أن يساهم في اختيار وقولية حركات مستقلة معنوية وهي هنا متعددة وهامة جداً ، ما دام النص يحتملها بطريقة عامة جداً فقط . وعليه أن يؤثر في مقاصد الممثلين الأفراد ويجعلهم منسجمين في اختياراتهم لآراءات محددة لإبداع ظرف متكامل نفسياً . وفي النهاية ، على المخرج أن يوجه تفاعلهم وتناسقهم لأن العلاقة بين الشخص تنسجم في التغير ، وعليه أن يخلق « تناسبا »

لكل العرض ، لأن تناسب العقدة يميل الى الارتداد الى الخلفية تحت تأثير الحوار المشحون عاطفياً ومادية الفعل الفيزيائي .

وعند اخراج نص يعتمد بشكل رئيسي على الجرس تزداد حرية الممثل أيضاً . ان الثغرات السيمائية المتعددة في الاحاديث المباشرة تمكنه ان يعطي شكلا لحركاته المستقلة حسبما يراها ملائمة . فالتص يحتم فقط معناها العام ، نقطة الانطلاق وحصيلة كل حركة ، وليس الوسائل المحددة لتنفيذ ذلك . ولكن حين تحرر عرض الممثل يتعدى حدود معينة ، يبدأ عندها تحول نوعي . يسمح الشخص على الخشبة اشارة مستقلة وينزع الى الاصطدام بالتطلبات السيمائية للنص . وتبدأ روادع مختلفة في مضايقة الممثل . مثلاً : يستمر الممثل في نسيان الكلمات التي تشكل دوره . ولذلك ، النزوع نحو تطوير ابداعية الممثل . قدر الامكان ، قد يستدعي تدخل من قبل مخرج مسرحي ، والمساهمة الناحسة لستانسلافسكي كمخرج مسرحي في جعل مكانة الممثل معززة في مسرح موسكو للفن هي مثال كلاسيكي عن ذلك .

يبدو ان بعض النصوص تمنح الممثل درجة عالية من الحرية في اختياره للوسائل اللغوية والخارجية عن نطاق اللغة وتحصر نفسها بتحتيم المعنى العام للحوار والفعل فقط . مع ذلك حتى في حالة متطرفة مثل الكوميديا ديلارتي ، كانت البنية المسرحية سحتمة (مقرر) من قبل النص . في الواقع ، بالاضافة الى المعنى العام ، لقد وصف النص المجموعة الثامة للوسائل المحددة التي وضعت تحت تصرف الممثل . وفعل ذلك بطريقتين مختلفتين : اولاً ، ان اسم كل شخصية قد عين نمطاً قياسياً اُرفتت به مجموعة ثابتة من الادوات وفق التقليد السائد . ثانياً ، كل موقف حسبما اُشار اليه النص ، قد تميز بجملة محددة من ادوات خاصة خاضعة للتقليد أيضاً . فالاختيار كان فقط من ضمن هذه الريبورتورات وكان قد ترك لحكمة الممثل . وأخيراً ، كانت هذه العلاقات بين الشخصيات القياسية (Standard) قد ترسخت بالتقاليد

أيضاً ، لدرجة أن اسم الشخصية ، كما ورد في النص ، كان يقرر علاقته بكل من الشخصيات الأخرى .

الخاتمة :

تحدث الدراما ضغطاً شديداً يؤثر في كل العناصر الأخرى للمسرح . ولكن واحداً من تلك العناصر لا يستسلم كلياً لذلك الضغط أو يكف عن الاحتفاظ بدرجة معينة من المقاومة . هكذا هو الحال لأن كل عنصر هو جزء مكمل للفن مستقل : تمثيل ، موسيقى ، عماره ، وغيرها . وفي كل لحظة من تطوره ، يستطيع الفن أن يضع أسساً جديدة في أكثر من اتجاه . غير أن عدد وطبيعة هذه المجالات ليست مطلقة . لذلك ، فاي عنصر فرداني للمسرح قادر أن يستجيب لمتطلبات الدراما ، ولكن إلى حد معين فقط . وإذا تجاوز ذلك الحد سيفصل نفسه عن الفن الذي ينتمي إليه .

إذن ، تؤثر الفنون الأفرادية بدورها في تطور الأدب الدرامي عبر وساطة المسرح . في الواقع ، حين يكتب المؤلف مسرحيته ليس غافلاً عن بنية المسرح الموجودة والفرص الممتدة التي توفرها لتطورات جديدة . هذا صحيح وأن كانت المسرحية عملاً أدبياً مكتف بذاته ، لا يتطلب بالضرورة أي إخراج مسرحي . أن الذات الخلاقة (المؤلف) تحسن عادة ، وأن كان غالباً بشكل غير واع ، بالتطبيقات المحتملة لعملها (لنصها) .

لقد رأينا ، على أي حال ، أن المؤلف المسرحي قادر أن يخص عناصر معينة للمسرح بمكانة هامة في البنية الدرامية ، لدرجة ستبدو وكأنها معان محضة ، مجردة من خصوصيتها المادية ، كما هو الحال ، مثلاً ، في تحديد مكان الفعل لفظياً ، بالقدر الذي يلغي استخدام منظر مادي . حتى عند ذلك ، المسرح هو تكوين مركب من جميع الفنون لأن مساهمة كل فن في بنيته هي ملحوظة حتى حين يكون ذلك الفن حاضر سمونياً فقط (١٧) .

يوجد فن واحد فقط لا يمكن لمساهمته في بنية المسرح أن تنخفض الى درجة الكمون . وذلك الفن هو التمثيل ، لانه ، بقدر ما نعلم ، بدون التمثيل لا يوجد مسرح ، على الأقل ، لا يوجد مسرح لعرض درامي . أن حلم كريك بمسرح بلا ممثل ظل محصوراً في كتاباته المبرجة ، بينما كمخرج مسرحي لم يتجاوز اصلاح أسلوب الممثل . هو في الواقع استشرّف ذلك الاختلاف بين النظرية والتطبيق في مقاله الشهير ، « الممثل ومسرح الدمى » (٧٨) .

في المسرح ، التنسيق اللغوي للإشارة — الذي يتدخل من خلال النص الدرامي — يتحد ويتعارض دائماً مع التمثيل الذي ينتمي الى نسق اشاري مختلف كلياً . أما جميع العناصر الأخرى ، كالوسيقى والمجموعات المشهدية وغيرها ، فباستطاعة النص ذاته ان يلغوها . وبالإمكان تخفيض تدخل انساق الإشارة التي تنتمي اليها (العناصر) الى درجة الصفر ، إلا اذا دخلت بنية المسرح ثانية عبر وساطة الممثل . لذلك ، ان الوظيفة العامة للدراما في صياغة سيمياء المسرح يمكن أن تبرز للعيان فقط بواسطة مواجهة النسقين الإشاريين اللذين هما باستمرار حاضرين ، وأعني بذلك اللغة والتمثيل .

من بين جميع خصائص سيمياء اللغة يبقى أهمها ، بهذا الصدد ، هو أن ارتباط المعنى بالمادة الحسية ضعيف للغاية — العناصر الصوتية التي تعتمد عليها المعنى اللغوي قد تفرقت سلفاً ، الى حد كبير ، من قبل المعنى ذاته . وهذا يخول المعنى اللغوي أن يخلق أقصى المركبات والعلاقات تعقيداً . والعكس تماماً هو صحيح بالنسبة لسيمياء التمثيل . هنا ، الحامل المادي للمعنى — جسم الممثل بالمعنى العام — يسيطر بشكل حاسم على المعنى اللامادي . في المسرح تنزع الإشارة التي يبدؤها الممثل ، بحكم واقعيتها الساحقة ، الى احتكار انتباه الجمهور ، وذلك على حساب المعاني المادية المنقولة عبر الإشارة اللغوية . كما تميل الى تحويل الانتباه من النص الى أداء النطق ، ومن الاحداث الى الافعال الفيزيائية ، وحتى الى المظهر الفيزيائي للشخصية التي على المسرح . الخ .

ليس هناك نسق سيميائي آخر يتدخل في المسرح قادر على أن يحرد على أي من هذين الحدين المتطرفين (اللغة والتمثيل) . دعونا نأخذ ، مثلا الاشارات التي تكون المسرحي . كيفما تم اختيارها وقبولتها ، ليس لديها ذات الطاقة المعنوية التي للأحاديث ولا ذات نسبة الواقع التي للممثل . ان المعاني التي تنقلها هي محدودة في تطورها بحكم المادة التي تنقلها . وهذه المادة بدورها لا تعرض النسبة ذاتها للواقع كالممثل لأنها شيء مصنوع .

بما أن سيمياء اللغة وسيمياء التمثيل متعارضان تملأ في خصا نصهما الأساسية ، فهناك توتر ديباليكتيكي بين النص الدرامي والممثل يقوم في المقام الأول ، على أساس أن عناصر الصوت للإشارة اللغوية هي جزء مكمل لطافات النطق التي يعتمد عليها الممثل . والأهمية النسبية لقطبي هذا التناقض هي متغيرة . إذا كانت الغلبة للإشارة اللغوية ، يبرز ميل لتجريد الإشارة التي يجسدها الممثل من ماديتها ، أو لتجريد جزء منها ، على الأقل ، وهذا يفسر لماذا ميترلنك وغريغ وآخرون كانوا مفتونين كثيراً بالدمى . وعلى العكس ، إذا تم التفوق على الإشارة اللغوية ستتقلص إمكانياتها المعنوية . على أي حال ، أن هذين النسقين الإشاريين لا يتحكما فقط بل يغنيان بعضهما البعض . يعطي الممثل أهمية وحيوية أكثر للغة التي يتفوه بها ، وبالمقابل يتلقى منها هبة لمعاني هي غاية المرونة والتغير ،

هذه الخصائص للانساق الإشارية والتي تتحد في المسرح تقرر ما يمكن أن يطلق عليه بالبنية الأساسية للعناصر ، وهي إلى حد ما ثابتة . هذا الترتيب الهرمي الأساسي قد لا يتجسد أبدا ، غير أنه يدرك من قبل الجمهور كخلفية لبنية محددة ، قد تتجمع فيها عناصر عرض مسرحي ما أو مرحلة أو أسلوب . لذلك ، أن تحويلية الإشارة المسرحية ، التي يعتبرها هونزل خاصيتها المميزة (١٩) ، ينبغي أن تفهم من ضمن وحدتها الديالكتيكية مع نقيضها ، ثبات تلك الإشارة . ورغم أن الإشارة المسرحية هي متحولة

للفألة ، فهى بذات الوقت فأبة فوق العادة من هف أن بنفها الأساسية
« ففر المأفوظة » قد تم فكفدها بقوة .

ملاأظات المأرأم :

✱ فف فأرأمف لهذه الدراسة ، فأبأ للالأس فف المأف ، أسأأدمأ
لفظة « صوأ » (sound) . الدلالة على أففم الأروف الدأألة فف فأوفن
الكأماأ والأأمل والنصوص . فالبنفة الصوففة فأفر إلى النص المكأوب
ففأما لفظة (voice) «الأنكلفزة» ، رغم أنها فأفد مأف الصوأ فف العربفة ،
فر أنف فأرأمها هنا بمأف « النطق » ، لأنها فأربط بما فلفظ به المأمل
أو ما فصدأ عن العرض المأرأم . فالبنفة النطقفة هف فأرأه أو فأفسفد
هف وفعلف للأصوأ الكأمنة فف النص .

** أن لفظة (deixis) البوفأفة مأف « فأفر » أو « أأأار » .
وفف فأاق اللغة فأفر هذه اللفظة إلى بعض الضمائر (أنا ، أنت ، نحن)
وأظروف الزمان والمكان (هنا ، هناك ، الآن ، بعدأأ) وأسماء الإشارة
(هذا ، ذاك) الفف فأوف بالظرف الذف فأفر ففه الأأاب . وفكم
أهمفة العناصر الفأشفرفة فف الدأاما والمأرأم فف أنها فأمل القأرف أو
المأفرأ مشدودا إلى أشأوص وأأأأ فأفر وفأأور ضمن سفاق الأأفر
هنا والآن .

*** فسأأدم فلأروأسكف فأفر (stage figure) « الشخص على
الأأبة » بمأف فأأفر من « المأمل » أو « الشخصية الدأامفة » .
فوصف « الشخص على الأأبة » بأنه بنفة مركبة من أشاراأ ذأأ عناصر
لفوفة وفر لفوفة ، بعضها فأبة وبعضها مأأولة . ففأكد فلأروأسكف أن
« الشخص على الأأبة » ففس فأأأ لفعل مأمأ وأأأ ، « لأن أأاء
المأمأفن الأأرفن هو فضاأامل أساسف فف فأوفنه » . ورغم أن المأمأفن هم
الذفن فأأقون « الشخص على الأأبة » ، فر أنهم فسأفسنون ، بالأضافة
إلى أأسامهم وأرأأامهم ، وصوأمهم ، وأفماءأنهم ، فمأاصر أشارفة أخرى

كالأكسيسوار ، والموسيقى ، والأضاءة ، والديكور ، لاستكمال ابعادها .
كما أن الممثلين ، في خلقهم « للشخص على الخشبة » قد تكيفوا وكيفوا كل
العناصر الاخرى ليخلقوا في ذهن المتفرج احساساً بصورة (image)
تتخطى في تركيبها ابعادها شخصية الممثلين ، وتكون المعادل المسرحي
« للشخصية الدرامية » عند المؤلف . فاذا استخدمنا مصطلح السيمياء
قلنا أن الممثلين يثرون في ذهن المتفرج صورة « الشخص على الخشبة » ،
التي هي « الدال » (التعبير) ، الملازم للشخصية الدرامية التي هي
« المدلول » او المعنى . وهذا اتميز بين الممثل ، والشخص على
الخشبة ، والشخصية الدرامية كان قد اقترحه أوتكار زيش ، ولكن
فلتروسكي اخضعه لبعض التعديل .



1. See Constantin Stanislavskij, *My Life in Art* (New York: 1956), pp. 498 ff.
2. See I. V. Karnauxova's description of a performance by Russian folktale teller P. J. Belkov, as reproduced in Petr Bogatyrev, *Lidové divadlo české a slovenské* [Czech and Slovak Folk Theater] (Prague: 1940), pp. 17 ff.
3. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* [Aesthetics of Dramatic Art] (Prague: 1931), p. 246.
4. Erwin Piscator, *Das politische Theater* (Berlin: 1929), pp. 122 ff.
5. Miroslav Kouřil, *Divadlo práce* [The Theater of Work] (Prague: 1938).
6. Jindřich Honzl, *Sláva a bída divadel* [Glory and Misery of Theaters] (Prague: 1937).
7. See the analysis of sung verse in old Czech in: Roman Jakobson, "Verš staročeský" [Old Czech Verse], *Československá vlastivěda*, vol. III (Prague: 1934), pp. 429 ff. Some remarks on what is likely to be a form of sung verse in modern Czech can be found in my article "Zpěvní kultura obrozenecké doby" [The Song Culture of the Period of the National Revival], *Slovo a slovesnost*, VI, 1940.
8. See Jan Mukařovský, "Proza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog" [The Prose of Karel Čapek as Lyrical Melody and Dialogue], *Kapitoly z české poetiky*, vol. II (Prague: 1948).
9. See *ibid.*
10. Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle" [Signs in the Chinese Theater], *Slovo a slovesnost*, 5, 1939. The English translation appears in this anthology on pp. 59-73.
11. Constantin Stanislavskij, *My Life in Art*, pp. 358 ff.
12. See Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle."
13. See my "Notes Regarding Bogatyrev's Book on Folk Theater"; Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy* (New York: 1966), pp. 33 ff.; and Karel Brušák, "Znaky na čínském divadle."

لقد استخدم مفهوم الذات (subject) هنا بذات المعنى الوارد في الفلسفة الحديثة (مثلا : في كتاب أرنيسست كاسيرر *philosophy of Symbolic Forms* لا سيما في المجلد الثالث) كأحد طرفي التناقض «موضوع - ذات» (object-subject) بهذا المعنى تدرك الذات الموضوع ، تفعل به ، تصنع الموضوع ... الخ . فجميع التمثيلات ، والعمليات والأفعال العقلية منسوبة للذات . لسوء الحظ ، في الإنكليزية نمة ما يهدد بفوضى . رغم ان الاستخدام الشائع واسع لاشتقاق «الذاتي والذاتية» ، إلا ان لفظة «الذات» غالبا ما تستخدم بمعنى «موضوع بحث» (subject matter) عند تناول الفن ، والسميَاء وغيرها . لذلك ليس بالإمكان تجنب خطورة هذا الارتباك . والمفهوم هو أكثر أهمية من أن يعرض عنه باطنابات أو بالفاظ مرادفة جزئيا فقط . مثلا : سيكون مغريا تجنب الصعوبة اللغوية باستبدال «الموضوع - الذات» بـ «(It-I) «أنا - وهو / هي» ولكن ذلك سيكون مضللا ، لأنه يخفي التناقض الكامن في مفهوم الذات : الذات لا يمكن أن تكون «أنا» فقط ، ولكن «أنت» أيضا . كما يمكن أن تكون الذات ليس الشخص الأول فقط ، بل أيضا الشخص الثاني . والتضمينات النفسية والفارقات الجوهرية «للوعي والإوعي» هي الأخرى تجعل هذه المصطلحات غير قابلة للاستخدام .

لكي نتجنب أي سوء تفاهم محتمل ، ينبغي التنويه بأن ما نوقش هنا هو أداة فنية وليس مسألة فيما إذا الأمثال المستخدمة من قبل شخصيات شكسبير تعبر عن عواطف والفكر المؤلف ورويته الفلسفية .

16. Bernard Shaw's preface to his *Three Plays for Puritans*.
17. See Jan Mukařovský, "K dnešnímu stavu teorie divadla" [Concerning the Present State of the Theory of Theater], *Program D* 41, pp. 229 f.
18. Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theater*, London, 1911.
19. Jindřich Honzī, "Pohyb divadelních znaků" [Dynamics of the Sign in the Theater], *Slovo a slovesnost*, VI, 1940. The English translation appears in this anthology on pp. 74-93.

الفهرس

| | |
|-----|------------------------------------|
| ٢ | سيمياء براغ للمسرح |
| ٣٣ | الفن كحققة سيمائية |
| ٤١ | حول الوضع الراهن لنظرية المسرح |
| ٦٣ | انسيمياء في المسرح الشعبي |
| ٨٧ | مساهمة في دراسة الاشارات المسرحية |
| ٩٧ | ديناسيكية الاشارة في المسرح |
| ١٢٣ | التراتب الهرمي للتقنيات الدرامية |
| ١٣٧ | الانسان والموضوع في المسرح |
| ١٥١ | النص الدرامي كعنصر اساسي في المسرح |

۱۹۹۷/۹/۱۵ ۲۰۰۰



طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٧

في الاصدار المهيبة ما يمدل
٢٦. ل. ص

سرا لينة داخل القطر
١٣. ل. ص